مقالات نخستين همايش بين‌المللي ادبيات كردي

دانشگاه كردستان

مقالات نخستين همايش بين‌المللي ادبيات كردي

(بخش فارسي)

برگزار کننده:

پژوهشکده‌ی زبان و ادب کردی

(دانشگاه کردستان)

بهار ۱۳۸۹

نام کتاب: مقالات نخستین کنگره‌ی بین‌المللی ادبیات کردی (بخش فارسی)

دبیر کنگره: نجم‌الدین جباری

ویراستاران: فخرالدین آمیدیان+ هورامان بهرامی

نوبت چاپ: اول

تیراژ: ۵۰۰

ناشر: مرکز پژوهش‌های کردستان‌شناسی - دانشگاه کردستان

فهرست

فهرست

ادبيات تطبيقي

تأثیرپذیری «جزیری» از اندیشه‌های عارفانه، عاشقانه و رندانه‌ی خواجه‌ی شیراز

دکتر محمّد راوندی[*]
فهری سلیمان[**]

چکیده

زبان و ادب فارسی در طول ادوار مختلف تاریخ پر فراز و نشیب خود، تأثیر و نقش بسزایی بر زبان و ادب ملت‌های همجوار داشته است. با بررسی روابط تاریخی ادبیات کردی با ادبیات فارسی، مشخّص می‌شود که ادبیات کردی نیز با ادبیات فارسی پیوستگی یافته و با توجّه به شرایط اقلیمی و فرهنگی و زبانی، در دوره‌های مختلف تحت تأثیر آن قرار گرفته است. این تأثیر گاهی در حوزه‌ی زبان بوده و گاهی در مضامین و مفاهیم و افکار و اندیشه‌ها، و زمانی هم در صورت قالب و گاهی در حوزه‌ی احساس و عاطفه بوده است. از میان شاعران و عارفان کُرد زبان -که بسیار تحت تأثیر افکار و اندیشه‌های عارفانه، عاشقانه و رندانه‌ی خواجه‌ی شیراز قرار داشته‌است- می‌توان از عارف ربّانی و شاعر صاحب نام کُرد، شیخ احمد بن محمد جزیری، معروف به «جزیری» و «ملاّی جزیری»، با تخلّص «نشانی»، «مه‌لا» و «مه‌لی»، نام برد. وی در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری در جزیره‌ی «بوتان» از توابع استان دیاربکر می‌زیسته است.

با توجّه به دیوان اشعار جزیری، این تأثیرپذیری گاهی مستقیم و به صورت تضمین یک غزل کامل، تک بیت، تک‌مصراع و یا استفاده از عین واژه‌ها و تعبیرات حافظ جلوه می‌کند و زمانی نیز از اندیشه‌ها و

---

[*] عضو هیأت علمی دانشکده‌ی زبان دانشگاه صلاح الدین- اربیل
[**] عضو هیأت علمی دانشگاه صلاح الدین اربیل و دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

مضامين و مفاهيم خواجه استفاده شده است. از مهمترین موارد تأثیرگذاری حافظ بر جزیری، می‌توان بـه مسأله‌ی عشق و عرفان، موضوع پیر و طریقت و صفت رند اشاره نمود.
هدف از نگارش این مقاله، آن است که با پژوهش و بررسـی عناصـر اصـلی تشـکیل دهنـده‌ی اشـعار جزیری، بسامد و نحوه‌ی تأثیرپذیری او از حافظ بررسی و مشخص شود.

واژه‌های کلیدی: حافظ، جزیری، تأثیرپذیری، عشق، عرفان، پیر، رند

مقدّمه

پژوهش درمورد تأثیر متقابل ادبیات یک ملت با ادبیات سرزمین‌های دیگر، در حوزه‌ی ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد و این تأثیر متقابل در زمینه‌های ادبی و فرهنگی، در میان اقوام و ملل مختلف جهان، امری ناگزیر است که در حوزه‌های گوناگون ادبی، فرهنگی و اجتماعی جلوه می‌کند.

فرهنگ و ادب کردی نیز در دوره‌های مختلف تاریخ این ملت، تحت تأثیر فرهنگ و ادب ملت‌های همسایه (مانند فارس، عرب و ترک) قرار گرفته است. با نگاه به آثار شعرا و نویسندگان کُرد، مشخّص می‌شود که تأثیر فرهنگ و ادبیات این ملت‌ها بر ادب کردی، به ویژه تأثیر فارسی بسیار محسوس است. برای نمونه، وجود بیش از ۳۶۰۰ واژه‌ی فارسی از میان حدود ۲۴۰۰۰ واژه در دیوان جزیری، نشان دهنده‌ی این واقعیت است (چالی،۲۰۰۸: ۱۲۳). حتی بسیاری از عناصر ادبیات عرب هم از طریق زبان و ادبیات فارسی وارد شعر کردی شده است. محققان و پژوهشگران علل این تأثیر پذیری را در چند نکته ذکر کرده‌اند:

۱ شعرای کلاسیک کرد، با مشاهده‌ی ادبیات غنی و پربار فارسی، علاوه بر سرودن اشعار به این زبان و آزمودن شانس خود در این زمینه، سعی کرده‌اند که با تقلید از ادبیات فارسی این تجربه را در ادبیات کردی نیز وارد کنند.

۲ ادبیات فارسی در حجره‌های مساجد و مدارس دینی و حوزه‌های سرزمین‌های کردنشین، جزو دروس اصلی محسوب می‌شد و حتی اشعار سعدی و حافظ به درجه‌ای از تقدّس رسیده بود.

۳ زبان فارسی، مدت زیادی زبان رسمی دربار و دستگاه‌های حکومتی گوناگون بوده است؛ حتی در زمان «جزیری» -که صفویان سعی می‌کردند زبان ترکی را رواج دهند- زبان رسمی دربار عثمانی «فارسی» بوده است. بنابراین، در چنین شرایطی تأثیرپذیری ادبیات کردی از زبان و ادبیات فارسی طبیعی به نظر می‌رسد.

۴ از نظر ریشه‌های نژادی و زبانی، دو ملت فارس و کرد به همدیگر نزدیک بوده و تأثیر و تأثر نیز بیشتر و آسان‌تر می‌توانست صورت بگیرد.

۵ بخش عمده ادبیات کهن فارسی -به ویژه در سبک عراقی- شامل ادبیات عرفانی و تصوّف می‌باشد که با وارد شدن تصوّف به مناطق کردنشین، ادبیات آن نیز آثار خود را در این مناطق آشکار نمود.

۶ بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات و تعابیر، حتی صور شعری در ادبیات کردی، از زبان فارسی گرفته شده و بسیاری از واژه‌های عربی به شیوه‌ی کاربرد فارسی به کار رفته است و نه اصل عربی آنها (همان:۸۲).

همانطور که اشاره شد، از میان شاعران عارف -یا عارفان شاعر- کرد زبان که از ادبیات فارسی و به ویژه اندیشه‌ها و دیدگاه‌های حافظ در زمینه‌های گوناگون بسیار متأثّر بوده، عارف بلندپایه و بلند آوازه «ملای جزیری» می‌باشد.

در مورد زندگی جزیری آمده است: ملای جزیری، منسوب به جزیره‌ی بوتان از توابع استان دیاربکر، می‌باشد. نام او شیخ احمد ابن محمّد است. تاریخ ولادت و وفات او مشخّص نیست. دیدگاه‌های متفاوتی در این باره وجود دارد؛ گاهی این تفاوت به چند قرن می‌رسد. مثلاً «ملا احمد بایزیدی» تاریخ ولادت او را ۵۴۰ ق و علاءالدین سجادی اوایل قرن نهم (۸۶۶۸۱۱ ق)، زفنگی(۱۹۸۷) میان سال‌های ۹۵۰ تا ۱۰۵۰ق و فقیه‌طیران سال ۱۰۳۱ق ذکر کرده‌اند. با توجّه به اقوال مختلف و آنچه از اشعارش پیداست، قول راجح آن است که بدون تعیین سال، تاریخ زندگی شاعر -تا کشف اسناد دقیق و تازه‌تر- اواخر قرن دهم و نیمه‌ی اول قرن یازدهم هجری در نظر گرفته شود (چالی، ۲۰۰۸: ۵۰؛ مکائیل، ۲۰۰۵: ۳۰۲۵؛ الجزری، ۲۰۰۴، ج۱: ۱۳؛ الزفنگی، ۱۹۸۷: ج۱: مقدمه؛ هەژار، ۱۳۶۱ش: مقدمه).

از آثارش، تنها دیوان اشعار در دست است؛ اگرچه بعید نیست که دارای تألیفات دیگر و شرح‌ها و حواشی‌ای بر آثار دیگران نیز باشد؛ همان‌گونه که از عادات علمای هم‌عصر و قبل از او بوده است. به ویژه آن‌چه از دیوان اشعارش پیداست، فراست و وسعت آگاهی او بر دانش‌های زمان خود را می‌رساند (مکائیل، ۲۰۰۵: ۶۸).

جزیری در زمینه‌های گوناگونی از آراء و دیدگاه‌های حافظ -بخصوص در مسایل عرفانی- پیروی نموده است (مثل: عشق، پیر و مرشد و...). این پیروی و تبعیت وی از خواجه‌ی شیراز، به اشکال گوناگون در دیوانش نمایان است.

هرچند جزیری، بسیار متأثّر از حافظ بوده و احترام خاصی نسبت به اندیشه‌های حافظ داشته است، امّا این نه تنها چیزی از ارزش شعر و شاعری او نمی‌کاهد، بلکه قدرت و توانایی، استعداد و قریحه، ذوق و طبع شاعری او را نشان می‌دهد که توانسته است زبان پر رمز و راز و ابهام و ایهام و سحرآمیز یکی از برجسته‌ترین و تواناترین شاعران فارس را خوب درک کند و به کُنه اندیشه‌ها و دیدگاه‌هایش پی ببرد و به شیوه‌های مختلف از آن بهره ببرد. شاعری که از برجسته‌ترین شعرای جهان بوده و «لسان الغیب» لقب گرفته و شخصی چون گوته‌ی آلمانی آرزوی «مرید»ی او را داشته است. جزیری این اراده و علاقه-ی خاص خود را نسبت به حافظ در بیتی این چنین بیان می‌کند:

ژحافز قوتبێ شیرازێ، مەلا فەهم ئەر بکەی ڕازێ   ب ئاوازێ نەی و سازێ، ببی بەر چەرخی پەروازێ

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۰)

یعنی: ملا! اگر راز و سر عشق را از حافظ که قطب شیراز است، بشنوی و بفهمی، به یمن و شادی این توفیق با بانگ و آواز ساز و نی، تا برِ آسمان پرواز می‌کنی.

از طرف دیگر، نباید جزیری را یک شاعر عارف تقلید کننده‌ی صِرف در افکار و اندیشه و شیوه‌ی شعری دیگران بدانیم. بلکه در بسیاری از اشعار خود، این هم‌نظری و همسویی‌اش را با حافظ، با اصطلاحات و تعابیر و مضامین تازه و ابداعی نشان داده و با همه‌ی اعتبار و احترامی که برای شاعرانی

چون سعدی و حافظ قایل بوده، به جایی از خودباوری و پختگی رسیده است که با وجود اشـعار نغـز و پـر مغز او، خواننده را از مطالعه‌ی آثار شاعران شیرازی، بی نیاز می‌بیند:

گەر لوئلوئی مەنسوور ژ نەزمی تۆ دخوازی وەرە شیعرێ «مەلێ» بین، تە ب شیراز چحاجەت

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۲۹)

یعنی: اگر خواهان نظم و شعری همچون مروارید ناسفته هستی، بیا شعر«ملا» را بخوان، دیگـر نیـازی به شعر شعرای شیراز (مانند حافظ و سعدی) نیست.

محور تأثیرگذاری اندیشه‌های عرفانی حافظ بر ملای جزیری را در چند دسته می‌توان قرار داد:

۱ عشق و عرفان ۲ پیر طریقت ۳ رند و خرابات.

۱ - عشق و عرفان:

از نظر صوفیان علّت و انگیزه‌ی اصلی، بلکه تنها علت به وجود آمدن کاینات و هستی، «عشق» اسـت و ارزش و ارج و برتری انسان بر سایر موجودات را همین عشق می‌دانند. برای اثبات ایـن دیـدگاه، عرفـا نخست به حدیث قدسی «کنت کنزاً مخفیاً...» (فروزانفر؛ ۱۳۸۶: ۸۷) استناد مـی‌کننـد کـه ایـن گـنج پنهان، همان غایت حُسن و جمال پروردگار بود و آیینه‌ای لازم بود تا این حسن و جمال را بنمایاند. پـس حسن ازلی خداوند -که گنج مخفی‌ای بود- چون تجلّی نمود (که این تجلّی در واقـع تجلّـی عشـق بـود) سبب پیدایش و آفرینش همه‌ی هستی و کاینات شد. حافظ می‌گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

(حافظ: ۲۰۶)

جزیری هم در این باره می‌گوید:

مەششاتەیێ حوسنا ئەزەل چەنگالێ زولفان تابدا

وا عیشق هلبت پیل ب پیل، قەلبێ مەلێ جەللابدا

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۴)

یعنی: حسن ازلی، همچون مشّاطه‌ای، زلف خود را حلقه‌حلقه می‌کند و تاب می‌دهد، برای اینکه عشـق پیدا شود و تجلّی نماید و خود را در آیینه‌ی دل ببیند و خود را تماشا کند.

دلیل دیگری که عرفا، عشق را سبب برتری و ارزش انسان نسبت به سایر کائنات، ذکر می‌کنند، آیه‌ی شریفه: «إنا عرضنا الامانةَ ...» (احزاب / آیه ۷۲) است. طبع ظریف و احسـاس لطیـف و پـر از عشـق و محبت عارفان، این «بار امانت» را به «عشق» تفسیر کرده‌اند؛ زیرا به عقیده‌ی آنان، تنها علـت برتـری و ارزش انسان نسبت به دیگر موجودات، «عشق» است و نه چیز دیگر. حافظ در شعری به صراحت به این آیه اشاره می‌کند و دیدگاه خود را در مورد امانت، بیان می‌دارد:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه‌ی کار به نام منِ دیوانه زدند
جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند
(حافظ: ۲۴۷)

جزیری نیز در بیت زیر اشاره می‌کند که آن چیزی که در قرعه‌ی ازلی به نام انسان رقم خورده، یعنی این «امانت»، همان «عشق» است و کنار نهادن و شانه خالی کردن از زیر این بار، از توان و اختیار ما خارج است و هیچ دعا و نوشته و طلسم و جادویی هم نمی‌تواند درد ما را درمان کند:

کو نەسیب دا ژئەزەل، حەق ژمەرا عیشق نویشت

فەیدە ناکن لمە ئیسم و نە تەلەسم و نە نزیشت
(زفنگی،۱۹۸۷: ۷۹۱)

یعنی: در ازل، هنگامی که قسمت و رزق و روزی هر کس را تقسیم می‌کردند، عشق نصیب من شد؛ سرنوشتم چنین رقم خورده و هیچ چیزی نه ادعیه و نه افسون و رقیه نمی‌توانند آن را تغییر دهند.

حافظ بنابر همین دیدگاه عاشقانه-عارفانه، دیوان خود را با موضوع عشق و ساقی و می و سالک، راز دوستی و عشق شروع می‌کند و نخستین غزل او -که حکم «براعت الاستهلال» برای دیوانش را دارد- نشان دهنده‌ی این است که طریقت حافظ براساس سیر و سلوک عرفانی و با تکیه بر عشق پایه‌گذاری شده است (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۹). جزیری نیز، علاوه بر تضمین غزل اوّل دیوان حافظ، دم از نوای مطرب، فغان چنگ ساقی، می باقی، رود و عود، پیر خرابات، خامی و بدنامی می‌زند. او نیز همچون حافظ خواسته است تعهّد و پایبندی خود را نسبت به عشق نشان دهد.

جزیری در شعری، مصراع‌های دوم تمام بیت‌های غزل اوّل حافظ را آورده، به جز بیت اوّل که هر دو مصراعش را آورده است. و به جای مصراع‌های اوّل هر بیت غزل حافظ، سه مصراع را سروده که مصراع غزل حافظ را شرح می‌دهد. جزیری مصراع عربی بیت آخر غزل حافظ را، با مصراعی عربی، شرح و تفسیر کرده است؛ این، علاوه بر نشان دادن توانایی شاعرانه‌ی او، استادی و تسلط وی بر هر سه زبان کردی، فارسی و عربی را آشکار می‌کند. اینک با آوردن چند بیت از غزل جزیری، اندازه و حدود تأثیرپذیری جزیری از حافظ، نمایان می‌شود:

نەوایا موتریب و چەنگێ فەغان ئاڤێتە خەرچەنگێ

وەرە ساقی حەتا کەنگێ، نەشوییـن دل ژ ڤێ زەنگێ

حەیاتا دل مایە باقی، بنوشین دا بە موشتاقی

«الا یا ایهاالساقی، ادر کاسا و ناولها».
(زفنگی،۱۹۸۷: ۲)

یعنی: بانگ و آواز مطرب و چنگ، داد و فغان در آسمان انداخته است. ساقی! بیا، تا کی دل از این زنگار و غم و درد، شستشو ندهیم. مایه‌ی حیات و شادی دل، می باقی است. پس بیار تا آن را با حرص و اشتیاق بنوشیم. ای ساقی! جام شراب را به گردش درآور و به من برسان.

کو کاتب دیمی جه‌دوه‌ل‌کت، شکسته خه‌ت موسه‌لسه‌ل‌کت

یه‌ک حه‌رفان موفه‌سسه‌ل‌کت، کیه ڤی موشکلێ حه‌ل‌کت؟

دزانی ڕوود و عوود ئه‌ووه‌ل، چ داڤیتن سرووود ئه‌ووه‌ل؟

«که عشق اسان نمود اوّل، ولی افتاد مشکلها»

(زفنگی،۱۹۸۷: ۴)

یعنی: هنگامیکه کاتب و «مشّاطه»ی ازلی، صورت زیبای خود را نشان داده و حسن و جمال خود را اظهار کرده و عاشقان و دلباختگان را گرفتار و اسیر خود نموده و دچار رنج کند، چه کسی می‌تواند این مشکل را حل نماید؟

آیا می‌دانی رود و عود در ابتدای نواختن، چه سرود و آهنگی را می‌نوازند؟ آنها به اسیران درد و غم عشق می‌گویند «که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکلها».

ژحافز قوتبێ شیرازێ، مه‌لا فه‌هم ئه‌ر بکه‌ی ڕازێ ب ئاوازێ نه‌ی و سازێ، ببی به‌ر چه‌رخی په‌روازێ

تُزَد مِنْ حُبِّها الصفْوی، بهِ اَهَلُ الهوی نشْوی مَتی ما تَلقَ مَنْ تَهْوی، دَعِ الدُنیا وَ أهملها(أمْهلها)»

(زفنگی: ۱۰)

یعنی: ملا! اگر تنها یک راز از حافظ و سخنانش درک کنی و بفهمی، از شادی و سرور و با صدای نی و ساز به آسمان پرواز می‌کنی. هرگاه به وصال یاری دست یافتی که محبت او موجب پاکی و صفای درونت می‌شود و دلدادگان از آن مست و بی‌خود می‌شوند، دنیا را رها کرده و فراموشش کن.

همچنین با مقایسه‌ی غزل۳۳ از دیوان حافظ (خطیب رهبر، ۱۳۸۵: ۴۸) با مطلع «خلوت گزیده را به تماشا چه حاجتست؟» و غزل ۱۷ از جزیری (هه‌ژار، ۱۳۶۱: ۱۲۴) با مطلع «مه‌حبوب د دل‌دا مه‌به ئه-ڤراز چ حاجه‌ت؟» هم، تأثیرپذیری جزیری از حافظ نشان داده می‌شود. مضمون و مایه‌ی اصلی این دو غزل عبارت است از عشق و محبت، و فضای غالب بر روح هر دو غزل، مسأله‌ی نیاز و احتیاج عاشق و بی‌نیازی و استغنای معشوق است. هر دو شاعر بر این باورند که معشوق چیزی از عاشق نمی‌خواهد جز درماندگی عاشق و ابراز نیاز و احتیاج عاشق نسبت به معشوق. یعنی از معشوق «ناز» است و از عاشق «نیاز».

عشق و شستن زنگ «حدوث»:

از دیدگاه عرفا، در تفسیر آیه‌ی خلقت، هنگامی که خداوند گِل وجود آدمی را تخمیر کرد و از آن قالب آدم را ساخت، از روح خود در آن دمید و آدم، جان و روح یافت و زندگی را آغاز نمود. این روح،

اندک‌اندک به وسیله‌ی گرفتار شدن در دام حـرص و آز، کالبـد و دنیـای اطـراف مـوطن اصـلی خـود را فراموش کرد و اسیر دام «حدوث» و «حوادث» شد؛ یعنی آن چیزهایی که در جهان امکان وجود دارند، از حقیقت دور گردید. دل نیز -که در واقع آیینه‌ای بود در کالبـد آدمـی بـرای مشـاهده‌ی حقیقـت- رنـگ «حدوث» به خود گرفت و گرفتار دام زندگی «حدوث» گردید و آن به زنگی تبدیل شد که ایـن آیینـه را تار و کدر نمود؛ به صورتی که دیگر رخسار یار در آن دیده نمی‌شـد (مرصـادالعباد، ۱۳۷۳: ۴۸). بنـابراین، عرفا بر این باورند که تنها راه از بین بردن این زنگ، استفاده از سنگ جلا و صـیقل دهنـده‌ی «عشـق» است و شیشه‌ی آیینه‌ی دل را باید با آن صاف و صیقل نمود، و آن را روشن ساخت؛ یعنی بایـد از جهـان «حدوث و حوادث» فانی شد و از فریب زرق و برق آن رها گشت. حافظ این مضـمون را بـا بیـانی نغـز و پرمغز در این بیت نمایانده است:

دل از جواهرِ مهرت چو صیقلی دارد   بود ز زنگ حوادث هر آیینه مصقول

(حافظ: ۴۱۴)

جزیری نیز -که شاعری عارف است- با تحت تأثیر قرارگرفتن از اندیشه و زبان حـافظ، در بیتـی ایـن مفهوم را آورده و همانند حافظ می‌گوید که هنگامی می‌توانیم دل را صاف و صیقل داده و از زنگار حدوث پاک نماییم که به عشق زداینده و صیقل دهنده پناه ببریم:

ڕەنگ و ژەنگێ حەدەسێ نەقشێ حودووسێ مە د دل

بدەبەر ڕەندەشێ عشقێ ئەوە قەسسارێ حودووس

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۶۶)

یعنی: زنگ و رنگ حوادث و تعلقات دنیوی، آیینه‌ی قلب ما را فراگرفته و آن را مکدّر نموده است، پس باید آن را به عشق بسپاریم؛ چون تنها اوست که می‌تواند آیینه‌ی دل را جلا و صیقل داده، صـاف و زلال نماید.

شهیدان راه عشق بسیارند:

هم حافظ و هم جزیری به کشته و شهیدان بی‌شمار راه عشق اشاره می‌کنند. در این ابیات دیدگاهشان خیلی نزدیک به هم است، حافظ می‌گوید:

دور دار از خاک و خون دامن، چو بر ما بگذری   کاندرین ره کشته بسیارند، قربان شما

(حافظ: ۱۹)

جزیری هم می‌گوید:

واره نیشانی «نیشانی» ده، خوه بی پەردە سەحەر

لێ ژ خوونی بکە پەرهیز،کو شاهیدان چ حیساب

(زفنگی،۱۹۸۷: ۶۵)

یعنی: ای معشوق! سحرگاه، خود را بی پرده به «نشانی» بنمایان، اما دامن خـود را از آلـوده شـدن بـه خون عاشقان دور دار، چون شهیدان راه عشقت بسیارند.

مصراع دوم جزیری، مفهوم کامل بیت حافظ را دربردارد، حتی بعضی واژه‌هـا هـم از جـنس واژه‌هـای حافظ است. حافظ می‌گوید: دامن را از خاک و خون دور دار. جزیری هم می‌گوید: «ژ خوونـێ بکـه پـه-رهیز» (از آلوده شدن به خون پرهیز کنید)، چرا؟ چون شهیدان عشق تو بی‌شمارند. حافظ هم گفته است: «درین ره» یعنی در راه عشق «کشته بسیارند».

ساقی سیم ساق:

ساقی سیم ساق، تعبیری است که حافظ در وصف معشوق خود آن را به‌کار برده اسـت. میـدان معـانی واژه‌ی «ساقی» بسیار گسترده است که یکی از معانی آن، همان «معشوق ازلی» است. جزیری هم، عین تعبیر را به کار برده است. حافظ می‌گوید:

ساقی سیم ساق من گر همه دُرد می‌دهد　　　　کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند

(حافظ: ۲۵۹)

ملای جزیری نیز می‌گوید:

ساقییێ سیم ساقێ مه، زەهرێ هالاهیلێ ب دەست

جانێ ما شوکر و میەنناتە، تیز ڕەوانە ڕەقسە فەرز

(زفنگی،۱۹۸۷: ۳۱۲)

یعنی: ساقی سیم ساق ما، اگر به جای باده، زهر هلاهل کشنده هم به ما بدهد، با شـکر و منّـت آن را می‌نوشیم، آنگاه رقص و طرب فرض مؤکّد می‌شود، تا دلالت بر رضای ما باشد بر هر آن چیز که از طرف یار برسد؛ حتی اگر هلاک ما در آن باشد.

جزیری به جای «دُرد» (ته مانده‌ی تلخ و ناخالص شراب) «زهر هلاهل» آورده، که مفهوم و مضـمون به هم نزدیک است و می‌گوید نه فقط «دُرد»، بلکه گر زهر هلاهل هم باشد، با منّت می‌خورم. حافظ هم در مصراع دوم می گوید: کیست که بتواند از خوردن آن خودداری کند؟ حافظ می‌گوید: «ساقی سیم ساق من» و جزیری به جای «من»، «ما» می‌آورد و این نیز نزدیکی دو بیت را نشـان مـی‌دهـد؛ چـون بسـیار اتفاق می‌افتد که شخص تنهاست و به جای ضمیر «من» از «ما» استفاده می‌کند.

مست ازلی:

از نظر تصوّف و عرفان، عشق پدیده‌ای است ازلی؛ یعنی قبل از اینکـه زنـدگی و جهـان و کائنـات بـه وجود بیایند، عشق بوده، و عشق همان تجلّی صورت معشوق است که انگیزه‌ی خلقت جهان نیز به خاطر به وجود آمدن آیینه‌ای بود که این زیبایی در آن منعکس شود. بنابراین قبل از خلقت جهـان ایـن عشـق بوده و چیزی است ازلی. به همین دلیل حافظ می‌گوید که ما در ازل گرفتار این عشق بوده‌ایم و ساقی در ازل یکی دو جام، باده‌ی عشق به خورد ما داد و تا ابد مست و مخمور این باده‌ایم.

این مضمون در دیوان حافظ زیاد تکرار شده است؛ در دیوان جزیری نیز چنین است و این نشانه‌ی گرفتاری جزیری به این مفهوم و مضمون و تأثیرپذیری از حافظ در این مسأله است که گاه شباهت‌ها آنچنان زیاد است که نیاز به شرح و توضیح ندارد. ابیات زیر به عنوان نمونه از دو شاعر ذکر می‌شود؛ حافظ می‌گوید:

در ازل داده است ما را ساقی لعل لبت　　　جرعه‌ی جامی که من مدهوش آن جامم هنوز
(حافظ: ۳۵۹)

جزیری نیز در این زمینه می‌گوید:

ساقی ژ ئەزەل یا ک دو قەدەح بادە ب من دا　　حەتتا ئەبەد مەست و خومار و تەلەسم ئەز
(زفنگی،۱۹۸۷: ۲۵۳)

یعنی: ساقی در ازل یکی دو قدح باده به من داد، که تا ابد از آن باده، مست و خمار و بی‌خود هستم.

در این نمونه‌ها، به جز مفهوم اصلی، یعنی گرفتار عشق ازلی شدن و از باده‌ی ازلی نوشیدن، آوردن عبارات و واژه‌های بسیار شبیه هم، ما را از تأثیر حافظ بر جزیری مطمئن می‌کند.

یوسف «ثانی»:

این تعبیر نیز در دیوان هر دو شاعر آمده است، «یوسف ثانی» در لغتنامه‌ی دهخدا به معنی کسی که بسیار زیبا و در حُسن و جمال بی همتاست، آمده است (دهخدا، زیر واژه‌ی یوسف). حافظ می‌گوید:

گفتند خلایق که تویی یوسف ثانی　　چون نیک بدیدم، به حقیقت، بِه از آنی
(حافظ: ۶۴۸)

جزیری هم می‌گوید:

یوسفی سانی تۆ ئیرۆ، خانم　　　کو بحوسنا خوه نەدیری سانی
(زفنگی،۱۹۸۷: ۷۳۸)

یعنی: تو یوسف ثانی هستی، و حسن و جمالت آنچنان زیاد است، که شبیه و همتا نداری.

این دو بیت بسیار شبیه به هم سروده شده‌اند. گویا جزیری بیت حافظ را ترجمه کرده است. حافظ می‌گوید: مردم گفتند که تو یوسف ثانی هستی و چون خوب نگاه کردم دیدم از او زیباتری. جزیری هم می گوید: تو یوسف ثانی هستی و زیباییت در حدی است که دومی نداری و در زیبایی فرد و بی همتایی.

فروختن یوسف به بهای اندک

حافظ، در بیتی، مردم را پند می‌دهد و می‌گوید عاقبت کسانی که یوسف عشق و حقیقت را به دنیا فروختند، در این داد و ستد، تنها خودشان ضرر کردند و به تعبیر قرآن کریم «خَسِرُوا أَنفُسَهُم» (۹/۷):

یار مفروش به دنیا، که بسی سود نکرد　　　آنکه یوسف به زر ناسره بفروخته بود
(حافظ: ۲۸۶)

جزیری هم این مفهوم و مضمون را در بیتی آورده، که ترجمه‌ای آزاد است از بیت حافظ:

ب ديناریٚ دنیٚ، زینهار! دا یاریٚ خوه نه‌فروشی   کەسیٚ یوسف فرۆتی، وی دعالەمدا خەسارەت کر
(هەژار،۱۳۶۱: ۲۲۸)

یعنی: زنهار! که یار را به دنیا و تعلقاتش نفروشی، که هر که چنین معامله‌یی را انجام دهد، زیان و ضرر کرده و یوسف را (یعنی عشق و حقیقت را) به کمترین ثمنی فروخته است.

کیمیاگری عشق:

همان گونه که در تاریخ «کیمیا» بحث می‌شود، انسان به دنبال چیزی گشته است که چیزهای ناتمام و ناکامل را به سوی تمام و کمال ببرد و خالص و سره گرداند (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۳۱)، به عشق و عاشقی، «کیمیا» و «کیمیاگری» گفته شده (برهان قاطع)؛ به همین دلیل شاعران عاشق و عارفان سوخته دل، مانند سایر مردم، بلکه مشتاق‌تر از آنان، به دنبال این کیمیا بوده‌اند تا آن را یافتند. از دیدگاه آنان، عشق است که می‌تواند برای انسان زر و گوهر بسازد؛ به عبارتی درست‌تر، خود انسان را به زر و گوهر بدل کند. سعدی در این زمینه می گوید:

گویند: روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد؟   اکسیر عشق در بر مسم افتاد و زر شدم
(کلیات سعدی: ۸۱۱)

حافظ این تعبیرات را با بیانی زیبا و ادیبانه اینطور به زبان می‌آورد:

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی   تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی
(حافظ: ۶۶۸)

جزیری نیز با تأثیرپذیری از خواجه‌ی شیراز، در این زمینه این گونه می‌گوید:

ئاتەشیٚ عیشقیٚ، وجودیٚ حەل دکات شوبهەتیٚ زیٚڕ

هەیە مومکین نەفرت، زیبەقی فەرراری حدووس
(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۶۲)

یعنی: آتش عشق، جسم را ذوب می‌کند آن‌گونه که آتش، معادن را ذوب می کند و به زر و جوهر تبدیل می‌کند. اما آیا ممکن است که جیوه‌ی جسمِ حادث، فرار نکند و در برابر آن آتش شدید عشق حلّ و ذوب نشود، آنگاه از کدورات بشری نجات یابد وبه گوهری نورانی و لطیف مبدّل گردد؟ پس عشق است که وجود انسان را به زر تبدیل می کند.

حافظ می‌گوید کیمیای عشق را به دست‌آور تا به زر مبدّل شوی. در مصراع اوّل بیت حافظ آمده: دست از وجود و کالبد خاکی خود که مثل «مس» است بردار، جزیری هم «زیبەقی فەرراری حدووس» را آورده، که همان معنی را دارد.

«حدوث» یعنی جهان ممکنات و دنیا و زمان و مکان، یعنی چیزهای اعتباری و نمودی؛ که همان خودپرستی است که از راه حرص و آز و آرزوهای جسمانی به وجود می‌آید. چنانچه کسی در دام عشق

گرفتار آید، دیگر همچون «جیوه» از حرص و آز و دنیا پرستی فرار می‌کند و به زر تبدیل می‌شود و ناخالصی جیوه بودن از بین می‌رود.

غمّازی اشک:

در عالم عشق و عاشقی، تمام سعی و کوشش عاشق و معشوق این است که راز عشق خود را از اغیار پنهان دارند و کسی از عشق آنها آگاه نشود تا از اذیت و آزار «رقیب» در امان بمانند؛ و نیز غیرت عشق وادارشان می‌کند که نگذارند عشقشان برملا شود. امّا همه‌ی تلاش‌ها در راه پنهان شدن اسرار عشق بیهوده است و نمی‌توانند از آشکار و برملا شدن این راز جلوگیری کنند. گاهی زردی رخسار و صورت، نگاه چشمان، باد صبا و گاهی هم اشک دیده، غمّازی می‌کنند و باعث برملا شدن اسرار و رموز عشق می‌شوند.

در دیوان حافظ، مسأله‌ی غماز بودن اشک، به کار رفته که علاوه بر اینکه نشان دهنده‌ی از پرده برون افتادن راز شاعر است، همچنین غایت گرفتاری حافظ در دام عشق را نشان می‌دهد که از شوق و حسرت دایم اشک می‌ریزد؛ آن‌هم اشک خونین. این مضمون و معنی از طرف جزیری نیز به کار گرفته شده و شباهت زیادی بین آن‌ها وجود دارد. حافظ می‌گوید:

- اشک غمّاز من ار سرخ برآمد چه عجب!   خجل از کرده‌ی خود پرده‌دری نیست که نیست

(حافظ: ۱۰۲)

یا:

تو را صبا و مرا آب دیده شد غمّاز   و گرنه عاشق و معشوق راز دارانند

(حافظ: ۲۶۳)

جزیری هم می‌گوید:

ڕازین مه ژ حاجەت، وەکوو غاممازی بزانن   ئەشکین مەبەسن، دیدەیی غامماز چ حاجەت؟

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۲۷)

یعنی: نیازی نیست تا غمّاز و سخن‌چین، رازها و اسرار عشق ما را بدانند؛ زیرا اشک‌هایمان آنقدر غمّاز و برملاکننده‌اند که نیازی به دیده‌ی غمّاز هم نیست.

بنابراین، حتی چشم و دیده -که ابزار دیدن است و می‌توانند راز را ببینند و غمّازی کنند- لزومی ندارد که چنین کاری بکنند، چون اشک آنقدر غمّاز و برملا کننده است که نیازی به چشم و دیده نیست.

سحر سامری:

در ادبیات، سامری رمز جادوگری و زیبایی مصنوعی و غیر اصیل و غیرحقیقی است که می‌خواهد در برابر زیبایی حقیقی، خود را بنمایاند و شاعران نیز هرگونه حُسن و زیبایی را در برابر حسن و زیبایی معشوق خود، ظاهری، موقتی و غیر حقیقی می‌دانند و به سحر سامری تشبیه می‌کنند.

حافظ هم، این مضمون را در شعر خود آورده است و می‌گوید رواج بازار دیگر زیبارویان، همانند سحر سامری است. آنگاه که یار و دلدارم حسن و جمال خود را آشکار کند، بازار سحر سامری شکسته می‌شود و رونق زیبایی حور و پری از بین می‌رود:

کرشمه‌ای کن و بازار ساحری بشکن   به غمزه رونق و ناموس سامری بشکن

(حافظ: ۵۴۳)

جزیری نیز به این مضمون اشاره کرده که علاوه بر اینکه تأثیر حافظ بر آن محسوس است، ابداع شاعرانه او را نیز نشان می‌دهد که معنی و مضمون شعر حافظ را نغز و فشرده در بیتی آورده است:

حەوجە سیحرێ سامیری نین، کو زولفا ڕەش بکت

چەشم باندا دلروبایان، کا کۆلا عاییار بەس

(زفنگی،۱۹۸۷: ۲۸۹)

یعنی: نیازی نیست که زلف سیاه یار، سحری هم چون سحر سامری از خود نشان دهد؛ زیرا طرّه‌ی فریبنده‌ی او -که افسون‌گر دلربایان نیز هست- برای جادو و افسون کردن دل ما کفایت می‌کند.

علاوه بر اینکه هر دو شاعر به سحر سامری اشاره کرده‌اند، جزیری به جای «غمزه» و «کرشمه»، «زلف» را آورده و می‌گوید که اگر معشوقش زلف سیاه خود را بنمایاند، دیگر نیازی به سحر سامری نیست؛ به عبارت دیگر، هنگامی‌که یار با زلف سیاه خود جادو کند، سحر سامری رونقی نخواهد داشت؛ یعنی جادوی زلف سیاه یار از جادوی زر و جواهرات سفید و روشن و درخشنده سامری قوی‌تر است.

صبر بر درد عشق:

شاعران و عارفان، درباره‌ی درد و رنج عشق بحث کرده‌اند و از دوری و فراق و هجران یار نالیده‌اند و تنها راه چاره‌ی این درد جگرسوز را صبر پیشه کردن می‌دانند. حافظ از پیروزی و ظفر یافتن صبر سخن به میان آورده و می‌گوید: «هاتف غیب»، «سروش»، «جبرئیل» مرا مژده داده که چنانچه بر جور و جفای عشق، صبر پیشه کنم و سختی و درد آن را تحمّل نمایم، ثمره‌ای با لذت و با ارزش در برخواهد داشت:

ساقی بیا که هاتف غیبم به مژده گفت   با درد صبر کن که دوا می‌فرستمت

(حافظ: ۱۲۵)

یا:

هاتف آن روز به من مژده‌ی این دولت داد   که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند

(حافظ: ۲۴۷)

ملای جزیری هم در این زمینه می‌گوید:

سەبرێ بەری شیرینە، وە ئوستادی خەبەردا   لەو دل مە ب تەحلی و غاممان خوڕڕەم و شاکرت

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۱۹)

یعنی: ثمره و حاصل صبر، شیرین است، پیر و استاد عشق چنین خبر داد، به همین دلیل، دل ما به این تلخی و غم و دردها، خو گرفته و شاد و خوشحال است.

«ئوستاد» (استاد)، در این بیت به جای «هاتف» حافظ آمده است. «خەبەردار» (خبر دادن)، به جای «مژده» آمده که به همدیگر نزدیک‌اند. حافظ می‌گوید: «که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند»، مصراع دوم بیت جزیری هم همان معنی و مفهوم را بازگو می‌کند: «لەو دل‌مه ب تەحلی و غاممان خوڕڕەم و شاکرت» (به این سبب تلخی و غم درد عشق بر ما شیرین و با لذت است، چون مژده‌ی ثمره‌ی شیرین صبر را به ما داده‌اند) و حافظ هم می گوید: آن هنگام توانستم بر جور و جفای درد عشق صبر پیشه کنم، که مژده‌ی دوا و دولت و سعادت به من دادند.

هلال عید و مژده‌ی باده نوشی:

مضمون نمایان شدن هلال عید و آمدن عید رمضان و روی آوردن به دور جام هلالی باده، در ابیات متعددی از دیوان حافظ بدان اشاره شده است؛ مثلاً:

روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست　　　　می ز خمخانه به جوش آمد و می‌باید خواست

(حافظ: ۳۰)

و یا:

همین که ساغر زرین خور نهان گردید　　　　هلال عید به دور قدح اشارت کرد

(همان: ۱۷۹)

جزیری نیز تحت تأثیر همین مفهوم و مضمون حافظ می‌گوید:

عیده و دا عالەمێ بانگێ سەفایێ خاس و عام　　　　ماهی نەوئەبرو نوماندن چو ژبەر عەور و غەمام

خوەش ب دۆر جامی ئیشارەت کر هیلالێ ساقیان　　　　ماه‌تابین، زوهره سیما، چارده سالی تەمام

(زفنگی،۱۹۸۷: ۴۲۰)

یعنی: هنگامی که ابرها از روی ماه به کناری رفتند و ماه دیده شد، پرده‌ی غم و غصه کنار کشیده شد و عید آمد، ابروی هلالی ساقیان خوش سیما به جام می اشاره کرد که هنگام روزه به سرآمد و آواز و نغمه‌ی شراب در درون کاسه‌ها و جام‌ها بلند شد.

«هلال عید به دور قدح اشارت کرد»، که به جای «هلال عید» جزیری «هلال ساقی» آورده است و یا حافظ می‌گوید: «روزه یکسو شد و عید آمد و دل‌ها برخاست»، «دل‌ها برخاست» در شعر حافظ به معنی دل‌ها به جوش و خروش آمدند و خوشی و شادی بدان‌ها روی‌آورد می‌باشد؛ که جزیری هم گفته است: «دا عالەمێ بانگێ سەفایێ» (یعنی بانگ و آواز صفا و شادی در عالم افتاد) که همان تعبیر حافظ است.

عهد و پیمان «ألست»:

واژه‌ی «ألست»، واژه‌ای‌است قرآنی (اعراف / ۱۷۲) که در دیوان شاعران، به ویژه شاعران عارف، این واژه و معنی ویژه‌اش به چشم می‌خورد. «عهد ألست» یا «میثاق اوّل» عهد و پیمانی است که خداوند بر توحید و یگانگی خود، از آدم و ذریّه‌ی او گرفته است. جریان آن در متون مختلف آمده و مشهور است، نیاز به بازگویی مجدد آن نیست. حافظ و جزیری نیز این مضمون را مایه‌ی بسیاری از اشعار خود قرار داده‌اند. برای مثال:

عهد الست من همه با عشق شاه بود   و ز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم

(حافظ: ۴۴۶)

جزیری:

من دبەر «قالوا بلی» باتن ڤە ویرا بوو ئەڤین   هیژ ل سەر عەهدا ئەلەستم تا بڕۆژا ئاخرین

(زفنگی،۱۹۸۷: ۴۴۶)

یعنی: من به دلیل آن روزی که خداوند خطاب به ارواح آدمیان فرمود: «ألست بربّکم؟»، «قالوا بلی»، از روز ازل عشق و محبت در دل و جانم جای گرفته و از آن روز تا به ابد بر آن عهد و میثاق باقی خواهم ماند.

مفهوم هر دو بیت، در مورد «عهد الست» است، در مصراع دوم بسیار شبیه و گویا، نیم بیت جزیری ترجمه‌ی نیم بیت حافظ است. حافظ می گوید: «وز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم»؛ یعنی تا زمانی که زنده‌ام بر سر این عهد و پیمان باقی خواهم ماند. جزیری هم می‌گوید تا «ڕۆژ ئاخرین» (آخرین روز) یعنی تا نفسی و عمری باقی است بر عهد ألست باقی خواهم ماند.

سیمرغ، شکارشدنی نیست:

در«حافظ نامه»، درباره‌ی سیمرغ چنین آمده است: سیمرغ، عنقا را گویند و دکتر معین در حاشیه‌ی خود بر این کلمه گوید: در اصل «سین مرغ». در اوستا حکیمی دانا به نام «سئنه» با صفت فروهر پاک دین ستوده شده است. این سئنه -که محققان آن را به شاهین و عقاب ترجمه کرده‌اند- با سیمرغ یا سین‌مرغ رابطه دارد. (خرمشاهی،۱۳۸۰: ۲۱۴۰). سیمرغ در ادب غیرحماسی، به ویژه در متون عرفانی نیز به معنی وجود ناپیدا و بی‌نشان، غالباً کنایه از انسان کامل پوشیده از دیده‌ها است. عطّار در منظومه‌ی منطق‌الطیر، سیمرغ را برای تعبیر از وجود نامحدود و بی‌نشان «حق» استعمال کرده است (عطار، ۱۳۸۷: ۱۶۸ و ۴۲۶). گاه مراد حافظ از سیمرغ یا عنقا، ذات حق است. محمد دارابی (قرن ۱۱ ق) در شرح این بیت حافظ می نویسد:

عنقا شکار کس نشود، دام بازچین   کآنجا همیشه باد به دست است دام را

عنقا به اصطلاح اهل عرفان، معرفت کنه ذات حق تعالی است و حکما نیز متفقند در این‌که معرفت کنه ذاتِ واجب، ممکن نیست (خرمشاهی،۱۳۸۰: ۱۴۰) (حافظ: ۱۱).

برای نشان دادن میزان تأثیرپذیری جزیری از حافظ، بیت زیر از جزیری آورده می‌شود که نه فقط مفهوم بیت حافظ را آورده بلکه عین واژه‌ها را در شعر خود گنجانده است:

عەنقا نە شکارا کەسە، دا ڤا تۆ بچین ڤە   داڤا تو ل عەنقا کو ڤەدی، بادی هوا گرت

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۱۶)

یعنی: دام را برچینید که سیمرغ (عنقا) شکارشدنی نیست و کس نمی‌تواند آن را شکار کند. و جز باد هوا، چیزی به دست نمی‌آید.

پاکی گوهر و قابلیت زر شدن:

همان طور که پیش‌تر اشاره شد، عشق، ناخالصی و ناپاکی را، پاک می‌کند و آهن سرد و بی ارزش وجود آدمی نیز به وسیله اکسیر عشق به زر تبدیل می‌شود و با ارزش می‌گردد. امّا جزیری برای زر شدن، شرط دیگری نیز قایل شده که نشانه‌های تأثیرگذاری حافظ در این زمینه هم به چشم می‌خورد و آن اینکه هر چیزی خود به خود به زر مبدّل نخواهد شد؛ بلکه برای تبدیل شدن به زر، شایستگی، اهلیت و قابلیت لازم است. بنابراین، اگر چیزی در ذات خود، قابلیت نداشته باشد، هیچ چیز نمی‌تواند در آن کارگر بیفتد. درست هم‌چون کوبیدن بر آهن سرد و آب در هاون کوبیدن می‌باشد. حافظ، در دیوان خود، در چند جا به این مطلب اشاره کرده؛ مثلاً:

گوهر پاک بباید که شود قابل فیض   ورنه هر سنگ و گِلی، لؤلؤ و مرجان نشود

(حافظ: ۳۰۸)

جزیری نیز می‌گوید:

هەر گڵ و سەنگ دبتن زێڕ ب تەدبیری حەکیم

قابلییەت کو نەبت، حیکماتی ئوستاد چ دکت؟

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۳۲)

یعنی: آیا هر گِل و سنگی قابلیت زر شدن را دارد؟ نه؛ چون اگر ذاتش دارای چنین قابلیتی نباشد، از هر چیز دیگری برخوردار هم باشد، حتی با فراست و درایت استاد نیز، سودی ندارد و نمی‌تواند از ناخالصی و بدگوهری نجات یابد. حافظ، در جایی دیگر هم در این زمینه می‌گوید:

تاج شاهی طلبی، گوهر ذاتی بنمای   ور خود از تخمه‌ی جمشید و فریدون باشی

(حافظ: ۶۲۴)

این مضمون در این بیت جزیری نیز به چشم می‌خورد:

کان ب‌گەوهەر چ بکات، گەوهەر ئەگەر پاک نەبت   تو کو بەسیرەت تە نەبت، سیرەت ئەجداد چ دکت؟

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۳۲)

یعنی: کان و معدن نمی تواند تأثیری بر گوهر داشته باشد، چنان‌که گوهر، خود ذاتاً سره و صاف و خالص نباشد. و اگر از بصیرت و دیده‌ی حقیقت‌بین بر خوردار نباشی، سیرت اجداد چه تأثیری بر تو

خواهد داشت؟ مضمون در هر دو بیت یکی است؛ یعنی گوهر ذات آدمی باید قابلیت گوهر شدن را داشته باشد وگرنه سیرت اجداد و از تخمه‌ی جمشید و فریدون بودن سودی نخواهد داشت.

۲- پیر طریقت:

مسأله دیگری که در این پژوهش، بررسی می‌شود، دیدگاه حافظ و جزیری در مورد پیر طریقت است و بیان میزان تأثیر و تأثّری که در این مسأله به چشم می‌خورد:

اطاعت بی چون و چرا از «پیر»:

حافظ می‌گوید:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید   که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ: ۱)

جزیری، در مقابل این بیت -که بخشی از غزلی‌است از حافظ که جزیری آن را تضـمین کـرده- بیتـی آورده است که به جای «به می سجاده رنگین کن» از عبارت «سجده بردن بـرای لات» اسـتفاده کـرده است و به قرآن و آیات قسم می‌خورد که سجده بردن برای «بتِ لات» کاری است قرآنی اگـر پیـر امـر نماید؛ چون «پیر» نسبت به راه و رسم عشق، از ما آشناتر و آگاه‌تر است:

ب قورانێ، ب ئایاتێ، ئەگەر پیرێ خەراباتێ   ببێژت سەجدە بن لاتێ، مریدین ڤێ دبن قاتێ

مرید ار بی بصر نبود، ز فرمانش بدر نبود   «که سالک بی خبر نبود، ز راه و رسم منزلها»

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۷)

یعنی: قسم به قرآن و آیاتش که اگر پیر خرابات به مریدانش دستور دهد کـه بـرای بـت لات سـجده ببرید، بدون چون و چرا اطاعت می‌کنند و به حسن خدمت کمر مـی‌بندنـد؛ زیـرا اگـر مریـد از بصـیرت و بینایی باطن خالی نباشد، از دستور پیر سرپیچی نمی‌کند؛ چون پیر و مراد از راه ورسم منازل عشـق آگـاه است.

در این دو بیت تأثیرپذیری جزیری از حافظ، هم از لحاظ مضمون «اطاعت بی قیـد و شـرط از پیـر» و هم در تضمین کردن مصراع دوم بیت حافظ، آشـکار اسـت. جزیـری، در جـای دیگـر بـا آوردن عبـارت «رنگین کردن سجاده به نور می» در بیتی دیگر، ما را از این تأثیرپذیری بیشـتر مطمـئن مـی‌کنـد و بـه نحوی دیگر این گونه بیان می‌دارد:

حەتتا بە نوورە بادەیێ، ڕەنگین نەکی سەججادەیێ

دووری ژ ویێ شەهزادەیێ، دوڕدانەیا گەردەن ژ عاج

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۷۸)

یعنی: ای سالک! تو در غایت دوری و مهجوری از آن معشوق درّدانه هستی که گردنی از عاج دارد و از سلاله‌ی سلاطین و پادشاهان است و به وصل او نرسی تا سجّاده‌ی زهد و طاعت را به نـور بـاده رنگـین نکنی.

پیر مغان:

پیش‌تر به طور خلاصه در مورد اطاعت بی قید و شرط از پیر بحث شد، اکنون دیدگاه حافظ و جزیری در باب «پیر مغان» بررسی می‌شود.

خرمشاهی می‌گوید: اگرچه «پیر مغان» در ادب فارسی سابقه داشته و به کار رفته است، امّا با این اوصاف و ویژگی‌هایی که در دیوان حافظ می‌بینیم، هنر و نوآوری خود حافظ است... و آنچه انکارناپذیر است، این است که «پیرِمغان» مرشد و مراد حافظ بوده؛ امّا نه به معنای رسمی و خانقایی آن. حافظ هم تنها مطیع و پیرو او بوده و خود را از چاکران آستان او می‌دانسته است. پیرمغان، ترکیبی است از «پیر طریقت» و «پیر می فروش». نام‌های دیگری نیز برای او به کار برده‌اند، مانند: پیر، پیر میکده، پیر میخانه، پیر خرابات، پیر گلرنگ، پیر پیمانه و صراحی کش، پیر دُرد نوش و شیخ ما (خرمشاهی،۱۳۸۰: ۹ ۹۸).

به ترک خدمت پیر مغان نخواهم گفت　　　چرا که مصلحت خود در آن نمی‌بینم
(حافظ: ۴۸۶)

حافظ جناب پیرمغان جای دولت است　　　من ترک خاکبوسی این در نمی کنم
(حافظ: ۴۷۹)

جزیری هم در این زمینه می‌گوید:

خدمه‌تا پیرێ موغان دکت کەسێ مەقسودە مەی

شیشه و جاما زوجاجی، ئی دڤێت، دی ڕەت حەلەب
(زفنگی،۱۹۸۷: ۷۵)

یعنی: کسی که طالب مِی است، باید خدمت پیر مغان کند، همچنین کسی که ظرف و جام شیشه‌ای می‌خواهد باید به سرزمین حلب سفر کند.

خضر:

«خضر» لقب پیامبری بوده به نام «ارمیا»، البته درباره‌ی پیامبر بودنش اختلاف است، بعضی‌ها اعتقاد دارند که او پیامبر بوده و گروهی هم او را جزو اولیاء و مردان خدا می‌دانند. «خضر» راهنمای مسافران خشکی‌است، همان‌طور که «الیاس» راهنمای مسافران دریا می‌باشد. گفته شده که «خضر» همراه اسکندر برای یافتن آب حیات راهی شده، و آب را به دست آورد از آن نوشید و با آن غسل نمود و به زندگی جاودانه دست پیدا کرد و اسکندر به آب حیات نرسید (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۴۵۳۳).

جرجانی در «التعریفات» می‌گوید: «خضر رمز بسط و الیاس رمز قبض است. خضر از این جهت رمز بسط است چون قوّه‌ی مزاج و قوه‌ی روحانی او بر عالم «شهادت» و عالم «غیب» بسط داده شده است» (جرجانی، ۱۴۰۵ق:۱۳۳). مسأله‌ی «خضر» در ادبیات عرفانی، به حافظ یا شاعر و عارفی دیگر اختصاص ندارد، بلکه در عالم اندیشه‌ی تصوّف، خضر یکی از «قطب» هاست، بنابراین آمدن خضر در دیوان

جزیری، می‌تواند بدون تأثیر پذیری از شاعر یا عارفی خاص صورت گرفته باشد امّا شباهت بسیاری از واژه‌ها و شیوه بیان و تعبیرات، نشان می‌دهد که در این زمینه نیز تحت تأثیر زبان و اندیشه حافظ بوده است. برای نمونه حافظ می‌گوید:

قطع این مرحله بی همرهی خضر مکن　　　ظلمات است، بترس از خطر گمراهی

(حافظ: ۶۶۶)

جزیری هم می‌گوید:

ئەبی حەیوان تە دڤێتن، تۆ ببە هەمراهی خزر　　　جامی جەم بین و ژ دارا و سکەندەر مەکە بەحس

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۵۴)

یعنی: اگر طالب آب حیوانی، همره خضر شو، جام جهان‌بین جم تقدیمت که حقیقت را در آن می‌توان دید و از دارا و اسکندر و ملکشان سخن به میان نیاور که فانی‌اند. «تو ببە هەمرەهێ خزر» (همره خضر شو) همان عبارت حافظ است که می‌گوید «بی همرهی خضر» و جزیری هم از همان واژه‌ها و تعابیر استفاده نموده است.

یا در جایی دیگر حافظ می‌گوید:

فیض ازل به زور و زر ار آمدی به دست　　　آب خضر نصیبه‌ی اسکندر آمدی

(حافظ: ۵۹۷)

جزیری نیز می‌گوید:

دەست‌گیری تە نەبت خزری عینایەت ل قدەم　　　ناگاهی ئابی حەیاتی ب دوو عەسکەر، ئەلیاس!

(زفنگی،۱۹۸۷: ۲۸۴)

یعنی: ای الیاس! اگر عنایت ازلی -که به خضر تشبیه شده- دستگیرت نباشد، با دو سپاه بزرگ هم نمی‌توانی آب حیات را به دست آوری. «خزری عینایەت ل قدەم» (خضر عنایت در قِدم) همان «فیض ازل» حافظ است.

۳ رند و خرابات:

پیر و شیخی که حافظ به مرادی برگزیده است، پیری است کامل و واصل، و کسی است که حقیقت را در میخانه‌ی عشق ادراک نموده، و مرد این راه باید رند و از نام و ننگ گذشته باشد، و وجود و عدم در این راه، برایش یکسان باشد و از هیچ چیز نهراسد:

گر مرید راه عشقی، فکر بد نامی مکن　　　شیخ صنعان خرقه رهن خانه‌ی خمّار داشت

(حافظ: ۱۰۸)

جزیری نیز، چقدر زیبا و شیوا و شاعرانه و در نهایت صمیمیت، در این مضمون و مفهوم، از حافظ پیروی می‌کند و هم اندیشه و هم عقیده با او، چنین می‌سراید:

عەقدێ ئێحرامێ د عشقێ دا، کوو پیرێ عیشق بەست

دی چغەم، گەر خرقه رەهنێ خانەیێ خەممار بت
(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۰۵)

یعنی: هنگامی که پیر و مرشد عشق، نیت و احرام عشق بست، دیگر چه ضرری خواهد داشت، که جبه و خرقه‌اش رهن خانه‌ی خمّار شود.

جزیری عین عبارت حافظ را بکار برده و می‌گوید: «خرقه رەهنێ خانەیێ خـه ممـار بـت» (خرقـه رهن خانه‌ی خمار داشتن) یعنی تا به درجه‌ی مستی و بی‌هوشی و بی‌خودی نرسیده باشی، نمـی‌تـوانی از عناوین و القاب دینی و غیره نجات یابی. عاشق، باید آن قمار بازی باشد کـه پـس از بـاختن همـه چیـز، شخصیت و ننگ و نامش را نیز گرو بگذارد. هنگامی‌که آدمی به این درجـه از معرفـت و شـناخت برسـد، دیگر غمی باقی نخواهد ماند، زیرا زمانی که چیزی برای از دست رفتن نباشد تا او را اسیر و گرفتار نماید، غم رخت برمی‌بندد و تنها یار می‌ماند و این خواسته‌ی یار است.

در این بیت، اگر چه جزیری از شعر حافظ استقبال کرده، امّا این استقبال، تقلید صرف نبوده، بلکه ابداع شاعرانه در بیت جزیری دیده می‌شود. علاوه بر یکی بودن مضمون و مفهوم در هر دو بیـت، حـافظ نـام شیخ صنعان را مستقیماً ذکر کرده است، اما جزیری «پیر عشق» را آورده است، که منظـور همـان شـیخ صنعان است.

خرقه و زنّار:

حافظ، در یکی از ابیات، از گرو گذاشتن «خرقه» که ظاهراً تحت تأثیر داستان «شـیخ صـنعان» شـیخ عطّار بوده است و از «زنّار» باقی ماندن سخن گفته که در راه عشق تنها زنّار برای او باقی مانده است:

داشتم دلقی و صد عیب مرا می پوشید   خرقه رهن می و مطرب شد و زنّار بماند
(حافظ: ۲۴۰)

و ملّای جزیری نیز، در بیتی به مسأله‌ی «باقی ماندن زنّار» پرداخته است و می‌گوید:

من د بەندا زولفەکێ دل دا ب دەستێ پیرێ عێشق   لەو د عێشقیدا کو بەست ئیحرام، یەک زوننار بەس
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۸۶)

یعنی: دل را در بند زلفی به دست پیر عشق سپردم، به همین دلیل احرام عشق بسـت و بـه کمـر نیـز زنّاری.

پرهیز از انکار و عیب‌گویی رندان:

از نظر حافظ و جزیری، کسانی که به مراتب والای کمال انسانی رسیده‌اند، زیر سایه‌ی انفاس رنـدان و رهنمونی آنان، این مرتبه‌ی کمال و تعالی را دریافته‌اند. حافظ در بیتی به صراحت، زاهد ریایی را از انکـار و بدگویی رندان برحذر می دارد و می‌گوید:

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت   که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
(حافظ: ۱۱۲)

ملّای جزیری نیز در بیت زیر، به این مفهوم اشاره داشته و «عیب رندان مکن» را مستقیماً آورده است:

ده عه‌یبی ڕیندان نه‌کی، ب به‌دی «نفوسُ قومٍ بِها تَسامَتْ»

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۴۴)

یعنی: پرهیز کن و بیهوده عیب رندان مگوی، زیرا اینان کسانی‌اند که بسیاری در سایه آنان به مرتبه‌ی شناخت و درک حقیقت رسیده‌اند.

تسبیح و خرقه‌ی تزویر:

از ویژگی‌های بارز رندی، عدم توجّه است به عادات و تقالید و نام و ننگ و هر چیزی که مایه گرفتاری او باشد. به همین دلیل تمام چیزهایی که در ظاهر، در جامعه از ارزش و اهتمام برخوردارند از دیدگاه مذهب رندی هیچ است و حتی برخلاف آن عمل می‌شود. همچنین از صفات رندان این است که هر چیزی که مانع راهشان به سوی معشوق شود، حتی مقدّس‌ترین چیز هم باشد با آن به مخالفت برمی-خیزند (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۴۰۸). حافظ، خود صاحب مکتب «رندی» است؛ جزیری هم تحت تأثیر این ویژگی حافظ و داشتن صفت رندی ذاتی نه تقلید صرف به استقبال این اندیشه و دیدگاه حافظ رفته، و در جایی که حافظ مقدس‌ترین چیزهای تصوّف را نیز با زبانی سرزنش آمیز، مورد تمسخر قرار می‌دهد و می‌گوید:

خرقه‌پوشی من از غایت دینداری نیست پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم

(حافظ: ۴۶۱)

یا:

داشتم دلقی و صد عیب مرا می‌پوشید خرقه رهن می و مطرب شد و زنّار بماند

(همان: ۲۴۰)

جزیری هم، این رندی را تجربه کرده و حتی پا را از حافظ هم فراتر گذاشته است و نه تنها مضامین و مصادیق تصوّف، بلکه مضامین و مصادیق شرعی و دینی را نیز که وسیله‌ای برای سرپوش گذاشتن بر عیب و تزویر و ریای خود می‌داند، می‌گوید بیایید تا این پرده و حجاب را پاره کنیم:

سه‌ر پۆش و قیبابا مه‌یه ته‌سبیح و موسه‌للا وه‌ره دا بدرینین ل خوه، ڤی په‌رده و نیقابی

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۶۴۸)

یعنی: تسبیح و سجّاده -که آن دو علامت مداومت ذکر و نماز و صلاح و تقوی است- حجاب و پرده‌ی ما شده است (هرکه ملازمت دائمی ما را با آنها ببیند، گمان غایت صلاح و تقوی نسبت به ما خواهد داشت، در صورتی که ما بر خلاف آن، در خفا بر شرب باده و اسباب لهو و لعب اصرار می ورزیم). بنابراین ای یاران همدل! بیاید تا حال خود را آنگونه که هست ظاهر کنیم و به مردم نشان دهیم؛ این پرده و حجاب‌ها را پاره کنیم و از این دو رویی و نفاق خلاص یابیم.

همان‌طور که مشاهده می‌شود، جزیری به جای «خرقه» از «تسبیح و موسەللا (سجاده)» استفاده کرده و می گوید، باید آن چیزهایی که تنها صورت بیرونی ایمان را نشان می‌دهد، از خود دور کرده و خـود را از تعلقات مجرّد نموده، و نباید فریب نام و ننگ زهد و دینداری را خورد و از حقیقتِ معرفت دور شد. حـافظ هم می‌گوید: «خرقه» را رهن می و میخانه کردیم، یعنی چیزهایی که او را اسیر و گرفتـار مـی نمـود، از خود دور کرده و خود را آزاد و رها ساخته‌ایم.

می مغانه:

هر باده‌ای توانایی آرام‌کردن تاب‌وتب و بی‌قراری عاشق را ندارد؛ تنها باده‌ای کـه از دسـت پیـر مغـان گرفته‌اند هر دو شاعر آن را «می مغانه» نامیده‌اند، این ویژگی را دارد. همان‌طور که حافظ هم گفته است: تنها باده‌ای، خوب است که کهنه باشد، و از آنِ مغان و زردشتیان باشد، و نام یکی از خـدایان مـغ بـر آن نهاده باشند و سر خم آن هم با تار عنکبوت پوشیده شده باشد. این گونه باده است که می توانـد آدمـی را از دست ریا و تزویر و دورویی زهد و ادعای خداشناسی نمودن، نجات دهد. حافظ می‌گوید:

شراب خانگی‌ام بس، می مغانه بیار   حریف باده رسید، ای رفیق توبه! وداع

خدای را به می‌ام شستشوی خرقه کنید   که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع

(حافظ: ۲۴۳)

جزیری هم می‌گوید:

خیرقەیێ زەرق و ڕەنگێ زوهد، من ب مەیی مەیخانە شوست

شوستوشویەک د مەیکەدێ، ئەوەلی کار فەرزە،فەرزە

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۳۱۱)

یعنی: من خرقه‌ی زرق و زنگ زهد را به می مغانه شست‌وشو دادم، و شست‌وشـویی در میکـده در اوّل کار عشق فرض مؤکده است.

خرابات مغان:

آن جایی که باید در آن، دل را از زرق و زنگ خودپرستی و زهد ریایی شست‌وشـو داده داد، نمـی‌توانـد هر جایی باشد، اوّل باید این مکان، خود از همه چیز پاک و پاکیزه شده باشد. از دیدگاه حـافظ و جزیـری این منزل جایی جز خرابات مغان، جای دیگری نمی‌تواند باشد؛ از این روست که حافظ می‌گوید:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم   حاصل خرقه و سجاده، روان دربازم

(حافظ: ۴۵۵)

جزیری هم می‌گوید:

ب مەیی سافی بدین، خیرقەیێ زەرق   ب خەراباتێ موغان ئەر برەسین

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۴۷۴)

یعنی: چنان‌که راه ما به خرابات مغان افتد، خرقه‌ی زرق و ریا را وجه می صافی کنیم. «ار» مختصر «اگر» است و در فارسی و کردی به معنی «به شرطی که» است؛ یعنی به شرطی ما می‌توانیم از دست خرقه زرق و ریا و دورویی و تزویر نجات یابیم که به آن جایی برسیم که آن را «خرابات مغان» گویند.

مفهومی که جزیری درباره‌ی خرابات مغان در بیت بالا آورده است، تا حد زیادی ترجمه‌ی استادانه است از بیت حافظ، که قبل از آن در همین زمینه ذکر شد.

واژه‌ی «سجّاده» در بیت جزیری نیامده است، امّا خود «خرقه» که به معنی همه‌ی آن چیزهاست که رنگ دینداری ظاهری را نشان می‌دهد و همچنین واژه‌ی «گر» هم فکری جزیری با حافظ را نشان می-دهد. جزیری با دقت در به‌کارگیری مفهوم خرابات مغان در دیوان حافظ، خلاصه‌ی اندیشه‌ی حافظ را در بیت خود آورده است؛ بیهوده نیست که آرزوی رسیدن به خرابات مغان را در سر می‌پروراند و آماده است که تمام هستی‌اش را در راه آن بگذارد، چون از حافظ شنیده است:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم   این عجب بین، که چه نوری ز کجا می‌بینم

جلوه بر من مفروش، ای ملک‌الحاج که تو   خانه می‌بینی و من، خانه خدا می‌بینم

(حافظ: ۴۸۵)

رعایت حرمت خرابات:

خرابات، به این سبب که نزد حافظ و جزیری، قبله‌ی دین و آیین آنهاست، باید حرمت و ادب این مکان، به‌خاطر قداستش حفظ و رعایت شود، به همین دلیل، جزیری می گوید:

گوناه و زوهد و تامات هه‌لناگرت خه‌رابات   کاسێ ب ڤێ ده ڕێ ره‌ت، د ڤێ بکت ریعایه‌ت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۳۸)

یعنی: خرابات، گناه و زهد و شطح و طامات را تحمّل و تقبّل نمی‌کند، کسی که بخواهد وارد آنجا شود، ناچار باید آداب آنجا را رعایت کند که نوعی ترجمه‌ی غیرمستقیم، از این بیت حافظ است:

قدم منه به خرابات، جز به شرط ادب   که سالکان درش محرمان پادشهند

(حافظ: ۲۷۳)

در ابیات دیگری از هر دو شاعر به این مفهوم اشاره شده است، (رک. حافظ: ۵۷۵ و زفنگی،۱۹۸۷:۳۱۱)

مغبچه:

مغبچه در لغت به معنی فرزند «مغ» و در اصطلاح به آن پسران نوجوان زیبارو که در میکده‌ها کار می‌کنند، گفته می‌شود (دهخدا، واژه‌ی مغبچه). این واژه، در دیوان حافظ بسیار به کار رفته است، و واژه-هایی چون «ترسا بچه»، «صنم باده فروش» هم معنی این واژه آمده است. خرمشاهی می‌گوید: مغبچه، ترسا بچه، صنم باده فروش، همان «ساقی» حافظ است که همانند «پیر مغان» در زمینه‌ای دیگر، جایگاه و پله و پایه‌ی ویژه‌ای در شعر حافظ دارد (خرمشاهی،۱۳۸۰: ۱۵۰).

به کاربردن این واژه در دیوان جزیری و هم معنا بودن با «پیرمغان» یکی دیگر از نشانه‌های تأثیر حافظ بر جزیری است. به عبارت دیگر جزیری اگر به واسطه‌ی پیرمغان، می تواند حقیقت را درک کند و با پیروی کردن از او به راز و سر هستی و زندگی پی می برد، مغبچه هم همان پیرمغان و همان ساقی است که راهنمای جزیری است:

فه‌یزا علومێ حیکمه‌ت، جامێ سه‌ده‌ف کو گێڕا

مه ژ ده‌ستی موغ به‌چان دیت، ب مه‌سحه‌ف و ب ئایه‌ت

(زفنگی،۱۹۸۷: ۱۳۷)

یعنی: هنگامی‌که معشوق، با جام صدف، باده به دست عاشقان داد، ما فیض علوم حکمت از دست مغبچگان گرفتیم، و بر راستی این سخن به قرآن و آیاتش قسم می‌خوریم.

در جایی دیگر، اشاره به رقص مغبچگان می‌کند، که سحرگاهان این سحرگه، می تواند سحرگه خلقت جهان و به وجود آمدن زندگی باشد می به دست و باده خوار، مشغول سماع‌اند:

موغ به‌چه‌یێن مه‌ی فرۆش، هه‌ر سه‌حه‌رێ تین سه‌ما

باده خوران نۆش‌نۆش، مه‌نه ل ده‌وری جه‌ما

(زفنگی،۱۹۸۷: ۲۱)

یعنی: مغبچگان می فروش، سحرگاهان به رقص و سماع می پردازند، و باده خوران با بانگ نوشانوش، به دور آنان گرد آمده‌اند.

صفت باده فروش، باده نوش، رقص و سماع برای این مغبچگان ذکر شده که این موارد در دیوان حافظ نیز بسیار آمده و نشان دهنده‌ی تأثیر حافظ بر جزیری است:

آمد افسوس کنان مغبچه‌ی باده فروش گفت: بیدار شو، ای رهرو خواب آلوده!

(حافظ: ۵۷۵)

زهد و زاهد:

از نظر غزالی، زهد نیز یکی از آن عواملی است که موجب تکبّر، خودبرتربینی و خودپرستی می‌شود (کیمیای سعادت، ج۲: ۲۶۰). خرّمشاهی می‌گوید: «زاهد و صوفی از شخصیت‌های مشهور و منفی و دوست نداشتنی شعر حافظ هستند، در مقابل این دو چهره‌ی منفی، یک چهره‌ی مثبت از انسان کامل در دیوان خود ارائه داده است که اهل عشق و خرابات یا دیر مغان است و «رند» نام دارد. عیب زاهد در پارسایی‌اش نیست، چه حافظ هم پارسایی را دوست دارد، بلکه ناپارسایی او، یا از آن بدتر، در پارسانمایی اوست. (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۳۶۵). مخالفت با زهد (ریایی)، در شعر شعرای عارف زیاد آمده است که در شعر حافظ رنگ و بوی ویژه‌ای پیدا کرده و جزیری هم از این دیدگاه حافظ بسیار متأثر بوده است. حافظ می‌گوید: زهد، مزاج و طبیعت و خلق و خوی انسان را خشک می‌کند و طراوت زندگی و فهم حقیقت از آن می‌گیرد، به طوری که فکر می‌کند تنها او حق است، بقیه باید از او تبعیت بکنند. حافظ، برای درمان

اين درد و چاره‌ی اين گرفتاری، تنها راهی که پيشنهاد می‌کند، اين است که بايد «می» به خـوردش داد، تا تر و با طراوت شود و اين «می» نيز همان گونه که قبلاً بيان شد، می عشق و محبت است:

ز زهد خشک، ملولم، کجاست باده‌ی ناب که ز بوی باده مدامم دماغ تر دارد

(حافظ: ۱۶۵)

اين مفهوم، به طور کامل در اين بيت جزيری به چشم می‌خورد:

زاهيد هويشک تەبع سەودايه ب دوو جامان تەبيعەتی تەر که

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۵۷۹)

يعنی: زاهد ظاهرپرست خشک طبع، نادان است و نمی‌فهمد که چه چيـزی بـه نفـع اوسـت، پـس ای ساقی! با دو جام باده حقيقی، طبع خشک او را تر و تازه، و قلب سخت او را نرم و لطيف گردان.

ترک شراب:

هم از ديدگاه حافظ و هم جزيری، برای رهايی از دام خودبينی و خودپرستی، بايد مست شد و خود را از ياد برد، آنهم مست شراب عشق. امّا، گويا افراد بسياری هستند که اين معنا و مفهوم را درک نکرده‌انـد و حافظ و جزيری را پند می‌دهند و از آن‌ها می‌خواهند تا ترک شراب گويند. به همين دليـل، هـم حـافظ و هم جزيری، که نه تنها خود بر باده نوشی مصرّند، بلکه مردم را نيز تشويق می‌کنند که به چنين سخنانی گوش ندهند و ترک باده نوشی نکنند، چون آنان نمی‌دانند که اين باده چه اکسيری است:

من نخواهم کرد ترک لعل يار و جام می زاهدان معذور داريم، که اينم مذهب است

(حافظ: ۴۵)

جزيری هم می‌گويد:

گوش به عامی مەدە، تەرکی مودامی مەدە «أکثَرُهُم فی غُمی، أغلَبُهُم فی عُمی»

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۴)

يعنی: گوش به مردم عامی، يعنی نادان و نا آگاه مده، و از نوشيدن باده و شراب دست برندار، اين مردم که تو را در ترک باده پند می‌دهند، اکثرشان در بی‌هوشی و نـادانی و نابينـايی بـه سـر مـی‌برنـد. واژه‌ی «عامی» که به معنی مردم ظاهربين و اندک فهم است، می‌تواند هم معنای واژه‌ی «زاهد» باشـد کـه در شعر حافظ آمده است، با آن شرحی که قبلاً درمورد «زاهد» داده شد.

با خون دل وضو گرفتن:

در داستان شيخ صنعان از عطّار، هنگامی‌که يکی از مريدان بـه شـيخ مـی‌گويـد کـه برخيـز و از ايـن وسوسه‌هايی که گرفتارش شده‌ای، طهارت کن، شيخ به مريد چنين جواب می دهد:

شيخ گفتش: امشب از خون جگر کرده‌ام صد بار غسل، ای بی خبر!

(عطّار: ۱۳۲)

تحت تأثير اين داستان، حافظ نماز کسی را با ارزش می داند که با خون جگر وضوء گرفته باشد:

خوشا نماز و نیاز کسی که از سر درد　　　به آب دیده و خون جگر طهارت کرد

(حافظ: ۱۷۹)

جزیری نیز تحت تأثیر این اندیشه و دیدگاه مستقیم این مضمون حافظ، می‌گوید:

دەرێ مەیخانەیا عیشقێ سەحەر عاریف زیارەت کر

ب ئابێ چەشم و خوونێ دل وزو بەست و تەهارت کر

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۳۹)

یعنی: عارف عاشق، سحرگاه، در میخانه‌ی عشق را زیارت نمود میخانه‌یی که عاشقان در آن باده‌ی عشق می‌نوشند و با آب دیده وضو گرفت و با خون دل طهارت کرد. هر دو شاعر بر این اعتقادند که باید با خون دل وضو گرفت تا نمازشان در طریق عشق جایز و صحیح باشد.

توبه:

در عرفان، یکی از مقامات طریقت، «توبه» است که در جهان تصوّف از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و شاعران عارف هم در مورد آن سخن گفته‌اند، امّا پارادوکسی که در شعر حافظ و جزیری وجود دارد، این است که شرط عاشق شدن، توبه کردن از زهد و به سوی جام باده روی آوردن است. این کار را واجب شرعی پنداشتنه‌اند. حافظ می‌گوید:

خنده‌ی جام می و زلف گره گیر نگار　　　ای بسا توبه، که چون توبه‌ی حافظ بشکست

(حافظ: ۳۹؛ نیز رک. همان: ۱۷۷)

ملای جزیری نیز از واجب بودن و فرض و تکلیف شرعی مسأله‌ی توبه آگاه است و می‌گوید کسی که می‌خواهد قدم در راه عشق بگذارد، بر او واجب می شود که از «توبه»، توبه کند، یعنی از توبه‌ی زهد، توبه کند:

نەیشەکەرێن شیرین زەبان، مەست ب جام و بادە بین　　　فەرزە دبت ژ تەوبەیی سالیکێ عێشق تەوبە فەرز

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۳۱۱)

یعنی: هرگاه زیبارویانی که قامتشان چون نیشکر است و شیرین زبانند، مست و جام باده به دست[از پرده بیرون] آیند، بر سالک راه عشق توبه کردن از توبه واجب می‌شود؛ به عبارت دیگر، باید توبه‌ی خود را از باده و شراب بشکند.

طامات:

طامات را غالباً جمع طامّه، می‌شمارند، و در لغت به معنی بلای بزرگ، فتنه‌ی فراگیر و... و در اصطلاح یعنی ادعاهای بزرگ و دعوی کرامتها و خوارق عادات که سخت عجیب و نادر نماید. حافظ شطح و طامات را مترادف با خرافات و به معنی گزاف‌گوئی‌های بی‌حقیقت صوفیان یا صوفیان بی‌حقیقت به کار می‌برد (خرمشاهی،۱۳۸۰: ۱۰۴۲). جزیری نیز، هم اندیشه با حافظ، خود را مرد «طامات» نمی‌داند و طامات را در همان معنایی که مورد نظر حافظ بوده، به کار برده است؛ یعنی ادعاها و سخنان خرافی و

گزاف‌گوئی‌های کسانی که صوفی‌نما هستند و با این گونـه خرافـات، ادعـای کامـل بـودن در طریقـت و رسیدن به حقیقت می کنند؛ گویا که به سرچشمه‌ی حق و حقیقت رسیده‌اند. وی می‌گوید: کسی که اهل عشق و حقیقت‌شناسی باشد، هرگز گرفتار این «طامات» نخواهد شد. به ویژه که قبله‌ی جزیری خرابـات و میخانه است، باید حرمت زیادی برای آن قایل شد، و جایی نیست که هر سخنی در آنجـا گفتـه شـود، همچنین جایی نیست که انسان در آن محل، وجودی برای خود قائل شود و خود را کسی بداند. بنـابراین نه تنها مخالف «طامات» است، بلکه آن را گناه نیز به حساب می آورد و می‌گوید زمانی می توانید به این قبله روی بیاورید که از این دام رسته باشید:

گوناهـ و زوهد و تامات هەل نەگرت خەرابات

کاسێ ب ڤێ دەرێ ڕەت، د ڤێ بکت ریعایەت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۳۸)

یعنی: خرابات، گناه و زهد و شطح و طامات را تحمل و تقبل نمی‌کند، کسـی کـه بخواهـد وارد آن‌جـا شود، ناچار باید آداب آن‌جا را رعایت کند.

این دیدگاه جزیری، بسیار شبیه است با آنچه حافظ در ابیات زیر آورده است:

خیز تا خرقه‌ی صوفی به خرابات بریم　　　شطح و طامات به بازار خرافات بریم

(حافظ: ۵۰۷؛ نیز رک. ۵۳۹)

نتیجه:

خلاصه بحث را می‌توان در چند مورد زیر بیان نمود:

۱- اساس و پایه‌ی اشعار جزیری، همانند حافظ بر عشق و رندی استوار است، وی همچون حـافظ پایه و اساس و علّو هر چیزی را در عشق و تجلّی آن می‌داند.

۲- جزیری با تأثیرپذیری از حافظ، قایل به اطاعت بی‌چون و چرا از پیر می‌باشـد، وی هـم‌چـون حافظ بر این عقیده است که اگر پیر طریقت، زنّار بست، باید از وی تبعیت کرد. جزیـری مثـل حـافظ بـا زاهدان و عالمان صوفی‌نما بسیار مخالف است.

۳- جزیری در کل هم‌چون حافظ شاعری ملامتی است و بسیاری از اقرار به خلاف‌های شـرعی را که در دیوان حافظ نمونه‌های آن دیده می‌شود، مثل سجّاده به می رنگین کردن و امثـال آن، در شـعر جزیری به وفور دیده می‌شود. جزیری چون حافظ، شاهد و شراب و شیرینی و خرابات و مغبچه و میکـده را بر سجّاده، تسبیح و دلق ریایی برتر می‌شمارد.

فهرست منابع:

فارسی:

برهان، محمد حسین بن خلف تبریزی (۱۳۴۲) **برهان قاطع**، تهران، نشر ابن سینا، چاپ دوم.

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۵) **دیوان**، تهران، انتشارات صفی علیشاه، چاپ چهلم.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰) **حافظ نامه**، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم

دهخدا، علی اکبر (۱۳۲۵، ۱۳۶۰) **لغت نامه**، تهران، سازمان لغت نامه.

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹) **نقش برآب**، تهران، انتشارات سخن، چاپ چهارم.

سعدی شیرازی (۱۹۹۸م) تهران، جیحون افزار.

عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین (۱۳۷۶) **دیوان**، تهران، نشر نخستین، چاپ دوم.

عطّار نیشابوری، شیخ فریدالدّین (۱۳۸۷) **منطق الطیر**، تهران، انتشارات سخن، چاپ پنجم .

غزالی طوسی، ابوحامد (۱۳۶۴) **کیمیای سعادت**، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۶) **احادیث مثنوی**، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ اول.

رازی، نجم‌الدّین (۱۳۷۳) **مرصاد العباد**، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.

مولانا، جلال الدّین، محمد بلخی رومی (۱۹۹۸م) **مثنوی معنوی**، تهران، شرکت جیحون افزار.

منابع کردی و عربی:

جرجاني، علی بن محمد بن علی (1405ه.ق) **التعریفات**، البیروت، دار الکتاب العربی، الطبعة الاولی.

الجزری، الملا عبد السلام (2004م) **شرح دیوان الشیخ الجزیری**، دهوک(عراق)، دار سپیریز للطباعة و النشر، الطبعة الاولی.

چالی، شعبان (۲۰۰۸م) **شێوازی شیعری جزیری**، دهۆک(عراق)، سپیریز، چاپا ئیکی.

الزفنگی، احمد بن ملا محمد (1987م) **العقد الجوهری فی شرح دیوان الشیخ الجزری**، مطبعة الصباح، الطبعة الثانية.

مەلای جزیری، شیخ احمد (۱۳۶۱) **شرح هەژار**، تهران، سروش، چاپ اول.

میکائل، نایف طاهر (2005م) الشیخ الجزری نهجه و عقیدته، دهوک (عراق)، دار سپیریز للطباعة و النشر، الطبعة الاولی.

شباهت‌ها و تفاوت‌های هفت‌خان «جهانبخش» با هفت‌خان «رستم و اسفندیار»

دکتر عیسی نجفی[®]
مرادحسین پریزاد[®]

چکیده:
تحقیق در حماسه‌های مشترک و اسطوره‌های مشابه در فرهنگ‌های مختلف و تجزیـه و تحلیـل آنهـا نقش مهمی در شناخت روحیات یک قوم و جهان‌بینی خاص آنها ایفا می‌کند. بـدیهی اسـت کـه بررسـی همه جانبه‌ی این موضوع، علاوه بر اسطوره‌شناسی، حوزه‌های دیگری از علوم انسانی نظیر مردم‌شناسـی، جامعه‌شناسی، تاریخ ادیان و... را در بر می‌گیرد.

از سوی دیگر، جابه‌جایی و انتقال اسطوره‌ها و حتی حماسه‌ها از ملتی به ملت دیگـر، و از فرهنگـی بـه فرهنگ دیگر، بیشتر در زمینه های مذهبی و ادبی روی می‌دهد؛ به این معنی که ادغام، تغییر و تحـوّل و حتی تحریف در اسطوره‌ها وحماسه‌ها به واسطه‌ی دخالت دادن عقاید مذهبی و سلیقه‌هـای ادبـی توسـط فرد یا افراد انتقال دهنده صورت می‌پذیرد. این امر در مورد حماسه‌ی ملی نیز صادق است. وجود روایـت-های مختلف از حماسه‌ی ملی در میان ملیّت‌ها و اقوام جامعه این سخن را تأیید می‌کند. بازتـاب و تـأثیر حماسه‌ی ملی در ذهن و دل اقوام گوناگون یک ملت، به صورت یکسان و فراگیر انجام نمی‌گیـرد؛ بلکـه هر یک به فراخور روحیات قومی و ارزش‌های عقیدتی و معیارهای ادبی خود، برداشت‌های گوناگونی را از حماسه‌ی ملی دارد و طبیعی است که در این فرایند بومی سازی حماسه و اسطوره، پسندها و ناپسـندهای

[®] استادیار دانشگاه رازی.
[®®] کارشناس ارشد ادبیات فارسی.

قومی از معیارهای اصلی هر نوع پذیرشی می‌باشد. البته نباید از نقش زبان آن قوم یا ملیّت و شدت و ضعف آن غافل باشیم. در هر صورت، تحقیق در این زمینه، مستلزم داشتن تخصّص‌های گوناگون و صرف زمان بسیار زیاد می‌باشد و از عهده‌ی شخص یا اشخاص معدود، خارج است. یکی ازنمونه‌های برجسته این تأثیرپذیری از حماسه‌ی ملی در کشور سرافرازمان، ایران، اثری موسوم به شاهنامه کُردی یا شاهنامه "الماس‌خان" می‌باشد که توسط یکی از سرداران "نادرشاه افشار" به نام "الماس‌خان کندوله‌ای" سروده شده است. آنچه در این مقاله به بررسی آن خواهیم پرداخت، هفت‌خان جهانبخش است که در مجموعه‌ی "رستم نامه و هفت لشکر" از شاهنامه کُردی آمده است. شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که در میان این داستان با هفت‌خان رستم و هفت‌خان اسفندیار در شاهنامه‌ی فردوسی وجود دارد، ما را بر آن داشت که مقایسه‌ای هر چند اجمالی میان آنها انجام دهیم.

واژه‌های کلیدی: حماسه، اسطوره، افسانه

پیش از ورود به بحث اصلی لازم می د انیم چند نکته را متذکر شویم:

الف: تکیه‌ی اصلی در این نوشته بر رویدادهایی است که برای قهرمانان در «هفت‌خان» روی مـی‌دهـد و از پرداختن به شخصیت‌ها و بررسی روحیات، نحوه عملکرد و ویژگی‌های آن‌ها آگاهانه صرف نظر می‌کنـیم؛ زیـرا تشتّت در این زمینه به حدی است که بیان آنها حاصلی جز سردرگمی و ملال برای خواننده نخواهد داشت. هـر قدر که در شاهنامه فردوسی به بیان جزئیات توجّه شده است، در شاهنامه کُردی بی دقتی دیده می‌شود که بیان دلایل آن در این مقال و مجال اندک نمی‌گنجد. فقط یک نمونه را به عنوان مثال ذکر می‌کنیم و آن این است که بالاخره خواننده نمی‌فهمد که جهانبخش واقعا فرزند کیست: فرامرز؟ رستم؟ زال؟ سام؟ یا ...؟ به برخی از صفات و القابی که برای او ذکر شده است، توجه بفرمایید: نوه پور زال، نبیره‌ی رستم، نوه‌ی فرامرز، نوه‌ی زال زر، نوه‌ی زال سام، نوه‌ی پور سام، نوه‌ی تخم زال، پور پیلتن، نبیره‌ی زال، پور فرامرز، نبیره‌ی دستان و... که هر کـدام بارهـا و بارها تکرار شده‌اند. این مسأله به خودی خود چندان مشکل ساز نیست؛ زیرا از فحوای کلی داستان چنین بر می‌آید که جهانبخش پسر فرامرز و نوه رستم دستان است. اما در موارد دیگر به این راحتی نمی‌توان وجود عناصر سؤال برانگیز در داستان را تبیین کرد. علت این اشتباهات هر چه باشد، در درک درست خواننده از حماسه و لذت بردن از آن تأثیر منفی دارد.

ب: ما به عرصه‌ی مسائل فنی حماسه‌سرایی (از جمله استحکام داستان، قدرت سراینده، نحوه شخصیت‌پردازی، بیان نکات بلاغی و ادبی، تحلیل روابط علّی -معلولی حوادث و مواردی از این قبیل) وارد نشده‌ایم؛ زیرا نتیجه آن از پیش مشخص است و بی همتایی فردوسی در دقت به ایـن جزییـات حتـی بـا معیارهـای امـروزی نیـز بسـیار شگفت‌انگیز و مورد تأیید صاحب‌نظران است. از طرفی دیگر ما را وادار می‌کرد که به مقایسه‌ای میان خصوصیات زبان فارسی و زبان کُردی بپردازیم که به هیچ وجه در این مجال مختصر نمی‌گنجد.

ج: تجزیه و تحلیل تک تک عناصر اصلی و فرعی این داستان فراتر از گنجایش یک مقاله است. بنابراین ابتدا به بیان سرچشمه‌های اصلی داستان هفت‌خان، اهداف و انگیزه‌های قهرمان و مسائلی از این دست می‌پردازیم و پس از آن شباهت‌ها و تفاوت‌های اصلی در هفت‌خان جهانبخش و رستم و اسفندیار را باز می‌نماییم. سـپس بـه دیگر عناصر مشابه و مغایر در داستان اشاره‌ای گذرا کرده و بخش پایانی را به نتیجه‌ی ایـن مقایسـه اختصـاص می‌دهیم.

د: نحوه بیان مطالب به گونه‌ای است که از ارجاع به ابیات داستان‌ها بی نیاز شویم؛ زیرا در غیر این صورت در هر صفحه و سطر شاهد تعداد زیادی شماره ابیات و صفحات خواهیم بود که کثرت آنها موجب از هم گسیختگی در متن می‌شود. علاوه بر این، خواننده را آشنا به موضوع دانسته‌ایم و از پرداختن به مقدّمات در بسیاری از جاهـا دوری جسته‌ایم. فقط به ذکر این سخن اکتفا می‌کنیم که داستان هفت‌خان جهانبخش در صفحات ۱۷۷ تا ۲۲۲ از مجموعه‌ی «رستم نامه و هفت لشکر»، داستان هفتخان رستم در صفحات ۱۲۹ تا ۱۵۴، داستان اکـوان دیـو در صفحات ۴۲۹ تا ۴۳۳ و داستان هفتخان اسفندیار در صفحات ۶۸۸ تا ۷۱۱ از «شاهنامه فردوسی» آمده است.

سرچشمه داستان‌ها

گلرنگ، اسب تیمور، پهلوان تورانی به سوی رخش رستم فرار می‌کند. افراسیاب بنا به درخواست تیمور، خواستار استرداد آن از سوی ایرانیان است. اما رستم وجود گلرنگ در سپاه ایران را انکار می‌کند. رستم یک دست و تیمور، شبانه گلرنگ را بر می‌گردانند و به تلافی کار رستم، رخش را می‌دزدند. رخش به دیوان داده می‌شود و آنها او را طلسم می‌کنند و به هفت‌خان می‌برند. به این ترتیب، رستم از نبرد باز می‌ماند و تورانیان ترکتازی می‌کنند. پیری سفید پوش در خواب به رستم مژده می‌دهد که نگران نباشد، زیرا جهانبخش و گستهم، رخش را باز خواهند آورد. اسارت و حبس کیخسرو در قلعه سفید حصار و تلاش پهلوانان ایران برای نجات او، باعث تأخیر درانجام این عمل می‌شود. پس از کشته شدن تبارای دیو به دست جهانبخش، همگان او را تحسین می‌کنند و در همین بزم پیروزی است که زال به جهانبخش و گستهم دستور می‌دهد تا عازم هفت‌خان شوند و رخش را برای رستم بیاورند و به این ترتیب هفتخان جهانبخش آغاز می‌شود.

جهانبخش پیش از حرکت به سوی هفت‌خان، حوادث فراوانی را پشت سر گذاشته است که عبارتند از: فرماندهی یکی از تیپ‌های چهارده‌گانه در نخستین رویارویی هفت لشکر ایران و توران، اسیر شدن به دست قرنطوس دیو و نجاتش توسط رستم و بازگشتن به میدان نبرد، مبارزه با بهرام تبردار و اسارت جهانبخش، نبرد با قطران شاه زنگبار و کشتن او، نبرد با تیمور و ناتوانی جهانبخش در مبارزه و نجات یافتنش توسط سام که برادر اوست، حرکت به سوی سفید حصار به امر زال و رویارویی دوباره با تیمور، نجات دادن کیخسرو به کمک دیگر پهلوانان ایرانی از قلعه سفید حصار، تنها به شکار رفتن و برخوردن به پیک تیمور، بی‌هوش شدن او توسط هما نامزد تیمور، اسارت به دست تبارای دیو و رفتن به نزد وزیر خاقان، بسته شدن جهانبخش به درخت به فرمان افراسیاب، آزاد شدنش توسط پلنگینه پوش و ازدواج با قمر طلعت، نبرد با تیارای دیو و کشتن او.

اما آنچه درباره‌ی یار او در سفر هفتخان می‌خوانیم، بسیار اندک است: از گستهم به عنوان برادر طوس و فریبرز نام برده می‌شود و در نبرد نخست هفت لشکر همانند جهانبخش اسیر قرنطوس دیو می‌شود و سرانجام به امر زال همسفر جهانبخش در هفت‌خان می‌شود که به حضور نمایشی او در داستان پس از این اشاره خواهیم کرد.

درباره پیشینه‌ی رستم و اسفندیار سخنی به میان نمی‌آوریم؛ زیرا خواننده‌ی آشنا به شاهنامه فردوسی از چند و چون کار آنها باخبر است؛ بنابر این، فقط علت حرکت آن‌ها به سوی هفت‌خان را بیان می‌کنیم.

خیره‌سری‌ها و جاه‌طلبی‌های کیکاووس، شاه جوان و تازه بر تخت نشسته‌ی ایران، در لشکرکشی به مازندران باعث اسارت و نابینایی خودش و بزرگان و سپاهیان ایران می‌شود. زال با شنیدن این خبر، بی درنگ رستم را مأمور می‌کند که عازم هفت‌خان شود و آن‌ها را نجات دهد. رستم نیز به تنهایی و سوار بر رخش به سوی مازندران حرکت می‌کند.

گشتاسپ در ادامه امروز و فردا کردن‌ها و بهانه‌جویی‌هایش برای نسپردن تخت شاهی به فرزند جاه طلبش اسفندیار، او را مأمور رها کردن دو خواهرش از بند ارجاسپ تورانی در قلعه رویین دژ می‌کند. اسفندیار هم که برای رسیدن به آرزوی همیشگی‌اش چاره ای جز انجام این کار نمی‌بیند، با عده‌ای از سپاهیان ایران و به راهنمایی گرگسار عازم هفت‌خان می‌شود.

هفت‌خان شامل هفت مرحله دشوار است که قهرمان داستان باید از آن‌ها بگذرد تا به هدف خود دست یابد. هفت‌خانی را که رستم طی می‌کند عبارتند از: شیر، گرما و تشنگی، اژدها، زن جادو، اولاد، ارژنگ و دیو سپید. هفت‌خان اسفندیار را گرگ‌ها، شیرها، اژدها، زن جادو، سیمرغ، برف و سرما و بیابان و دریا و سرانجام رویین دژ تشکیل می‌دهد و هفت‌خان جهانبخش عبارت است از: پلنگ، اژدها، قصر سنگی و شیران و زنگیان، قیطور دیو و زن جادو، صلصال و ده قلعه و عقور دیو، زنون، مرجانه و قهقه و نهنگال. هرسه قهرمان، هفت خان را پشت سر می‌گذارند، اما کیفیت حوادث برای آنها با هم یکسان نیست و از این لحاظ هفت‌خان جهانبخش مجموعه‌ای از حوادث پیچیده است. افسوس که گره‌های داستان بسیار ساده اندیشانه باز می‌شوند و نقش پهلوان در حل آنها گاهی در حکم هیچ است. البته این ایراد تا حدی بر رستم هم وارد است، زیرا در چهار خان ابتدایی از او چیز خاصی را نمی‌بینیم.

هر سه پهلوان از سوی اشخاص دیگری به مأموریت هفت‌خان اعزام می‌شوند، اگر چه هدف آنها چندان به هم شبیه نیست. جهانبخش، از سوی زال و برای نجات رخش از بند دیوان که بالقوه نجات ایران از شکست در برابر توران توسط رستم را نیز به همراه دارد. رستم، به امر زال و برای نجات شاه ایران و همراهانش از دست دیوان، که در واقع نجات آبروی ایران است. اسفندیار، به فرمان گشتاسب و برای نجات هما و به آفرید، از بند ارجاسب در رویین دژ.

علاوه بر این، انگیزه‌های دیگری نیز برای جهانبخش و اسفندیار وجود دارد که عبارت است از وعده رستم به جهانبخش برای انتقام خون پدر جهانبخش و وعده پادشاه شدن اسفندیار از سوی گشتاسب. اکنون به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های اصلی این داستان‌ها می‌پردازیم:

اژدها: جهانبخش در خان دوم با اژدهایی سیاه روبه‌رو می‌شود که از دهان، آتش بیرون می‌افکند. او بنا به نوشته‌ی لوح سلیمان، باید اجازه دهد که اژدها او را ببلعد. جهانبخش همین کار را می‌کند ولی بر اثر استنشاق بازدم اژدها بیهوش می‌شود. اژدها هم پس از نابود شدن، غیب می‌شود. بلعیده شدن و بیهوش شدن برگرفته از خان سوم اسفندیار است؛ با این تفاوت که اسفندیار حیله‌ای به کار می‌بندد و با ساختن گردونه مملو از شمشیرها و نیزه‌ها و پنهان شدن در درون صندوقی که در آن تعبیه کرده است، شخصاً اژدها را می‌کشد. در خان سومِ رستم هم، اژدهایی را می‌بینیم که ظاهر و غیب می‌شود و با مشارکت رخش به هلاکت می‌رسد. البته جهانبخش در جاهای دیگر، باز هم با اژدها مواجه می‌شود: در خان پنجم در نزدیکی قلعه نخست؛ که اژدهایی آتش افکن از دور به سوی او می‌آید و جهانبخش با نشان دادن نگین سلیمان، او را نابود و غیب می‌کند. هم‌چنین در نزدیکی قلعه دهم، ده اژدها به او حمله می‌کنند که نشان دادن نگین، همان و نابودی آنها همان. در جایی دیگر در همین خان پنجم، جهانبخش گرفتار دریایی پر از نهنگ و اژدها می‌شود و با استفاده از نگین نجات می‌یابد. او پس از کشتن قهقه و پیش از مبارزه با نهنگال، اژدهایی را در صحرا می‌بیند که آتش از دهان به بیرون می‌افکند و به سوی او یورش می‌برد، اما قطمیر پیشدستی می‌کند و با دو نیمه کردن اژدها مورد تحسین سرور خود، جهانبخش قرار می‌گیرد.

زن جادو: جهانبخش در بخش دوم از خان چهارم، با زن جادو روبه رو می‌شود که خودش را به شکل دختری زیبا درآورده است. این لعبت زیباروىِ گریان و سرگردان خودش را هما، دختر خاقان چین، معرفی می‌کند. اما با شنیدن نام خدا چهره‌ی حقیقی‌اش آشکار می‌گردد. جهانبخش او را با راهنمایی لوح سلیمان با شمشیر دو نیم می‌کند. او بار دیگر در خان پنجم با یک زن جادو مواجه می‌شود و بلافاصله عاشقش می‌شود و با او به عیش و نوش می‌پردازد و می رقصد. به محض بر زبان آوردن نام خدا، چهره زن جادو دگرگون می‌شود و جهانبخش با پی بردن به ماهیت اصلی او با شمشیر نصفش می‌کند. اسفندیار هم در خان چهارم با زنی زیبارو -که در واقع پیرزنی جادوگر و سفید موی و سیاه روی است، برخورد می‌کند و او را به زنجیر می‌کشد. این بار زن جادو خودش را به صورت شیری درمی‌آورد، اما از چنگ اسفندیار رهایی نمی‌یابد و کشته می‌شود. رستم هم در خان چهارم با زن جادو مواجه می‌شود و پس از آشکار شدن چهره‌ی واقعی‌اش او را به کمند می‌کشد و دو نیم می‌کند.

شیر: جهانبخش در خان سوم همزمان با ده شیر نبرد می‌کند که با کشتن هر کدام شیرهای بیشتری به وجود می‌آید تا جایی که درمانده می‌شود و به لوح سلیمان نظر می‌افکند تا راه ابطال طلسم را پیدا کند و چاره را در رها کردن شاه شیران -که در بند است- می‌بیند. او را آزاد می‌کند و سوار بر او طلسم قلعه‌ی سنگی را باطل می‌کند و شاه زنگیان را اسیر کرده و به شیران -که اکنون یاور او شده‌اند- می‌سپارد تا پاره پاره‌اش کنند. او هم‌چنین در خان پنجم دو بار با یک شیر روبرو می‌شود: ابتدا در قلعه پنجم و سپس در قلعه نهم و هر بار شیرها با دیدن نگین نابود و ناپدید می‌شوند. خان دوم اسفندیار، شامل نبرد با شیران نر و ماده است و در خان اول رستم نیز شیر می‌بینیم؛ اگر چه این رخش است که کار رستم را انجام می‌دهد و شیر را می‌کشد.

دیو: جهانبخش از خان چهارم به بعد با دیوان بسیاری نبرد می‌کند؛ از جمله با قیطور در خان چهارم، صلصال و عقور در خان پنجم، زنون در خان ششم، مرجانه، قهقه و نهنگال در خان هفتم؛ نیز در قلعه‌های دوم، سوم، چهارم، هفتم، هشتم و دهم از خان پنجم. اینها غیر از مواردی است که دیوها به صورت دسته جمعی به او حمله می‌کنند و در اغلب خان‌های جهانبخش دیده می‌شود. از این لحاظ بسیار به رستم شباهت دارد که علاوه بر نبرد با گروه دیوان، با دیوهایی چون اولاد در خان پنجم، ارژنگ، پولاد غندی، بید و سنجه در خان ششم و دیو سپید در خان هفتم می‌جنگد. جالب است که در هفت‌خان اسفندیار اثری از دیو به این معنا نمی‌یابیم؛ بلکه انسان‌های دیو صفتی چون گرگسار، ارجاسپ، کهرم، اندریمان و... را مشاهده می‌کنیم.

پلنگ: خان اول جهانبخش، مبارزه با پلنگ است؛ درصورتی که در هفتخان رستم و هفت‌خان اسفندیار اثری از آن نمی‌بینیم. شاید بتوانیم نبرد با گرگ در خان اول اسفندیار را صورت اصلی آن بدانیم. به هر حال در دو داستان دیگر نامی از پلنگ برده نمی‌شود و در عوض وجود سیمرغ در خان پنجم اسفندیار، همتایی در دو هفت‌خان دیگر ندارد. گفتنی است که در خان هفتم جهانبخش، یکی از سرهای چهارده گانه نهنگال دیو قاعدتاً باید به شکل گرگ باشد؛ زیرا زوزه می‌کشد و صدای گرگ از آن می‌آید.

ده قلعه: اگر چه قلعه سنگی در خان سوم جهانبخش با قلعه رویین دژ قابل قیاس است، اما در هیچ یـک از هفت خان رستم و اسفندیار نشانی از ده قلعه عجیب و غریب نمی‌یابیم؛ مگر این‌که بنمایه‌ی آن را وجود هفت کوه صعب‌العبور در خان هفتم رستم بدانیم که از آن هم بدون کوچک‌ترین توضیحی در شاهنامه نام برده شده است.

شباهت‌ها و تفاوت‌های دیگر هفت‌خان جهانبخش با دو داستان دیگر به طور خلاصه عبارتند از:

داشتن راهنما: هر سه پهلوان به نوعی از آنچه برایشان روی می‌دهد، آگاهند. جهانبخش در همان خان اول با پیدا کردن لوح سلیمان -که بدون شک بی ارتباط با جام جهان‌نمای جمشید نیست- نه تنها از حوادث پیش رو مطلع می‌شود، بلکه راه باطل کردن طلسم‌ها را نیز درمی‌یابد. فراموش نکنیم که در خان چهارم گستهم مانند یک پیشگو عمل می‌کند و جهانبخش را از حوادث پیش رو مطلع می‌سازد. زال هم به رستم کلیاتی از خطرات سفرش را گوشزد می‌کند و رستم نیز با وعده پادشاهی مازندران به اولاد و نکشتن او، از خان چهارم به بعـد راه را از چـاه تشخیص می‌دهد. اسفندیار هم از همان ابتدای سفر، گرگسار را با وعده‌ی پادشاهی بر رویین دژ بـه بیـان همـه جزئیات سفر هفت‌خان وادار می‌کند و همان‌طور که می‌دانیم درپایان خان ششم او را می‌کشد.

از مشابهت‌های دیگر هفت‌خان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

رسیدن به مرغزار پر آب و گیاه، وجود سفره‌ی آماده پر از غذا، سنتور و شراب و آوازخانی، تاریک شدن هوا پس از کشته شدن زن‌جادو یا دیو و برطرف شدن آن با دعا کردن به درگاه خدا، مناجات و استمداد از خدا قبل و بعد و حین مبارزه با دشمنان، شستشوی بدن و دعا و شکرگزاری و نیز مشغول شدن به عیش و نوش در پایان هر خان، استفاده از ابزارهایی چون کمند، گرز، شمشیر و تیر و کمان در نبرد با دشمن، نگرانی همراهان نسبت به قهرمـان داستان هنگام مبارزه و پس از آن، تحسین و تعجب از کار انجام شده توسط پهلوان در هر خان، بخشش به یاران و همراهان در پایان خان هفتم، حرکت شبانه روزی از راه‌های سخت و ناهموار، وجود غار وحشتناک در داسـتان جهانبخش و رستم، سکونت در مأوای دشمن پس از شکست او، عفو کردن بازمانده سپاه دشمن و مطیـع شـدن آنها، سخن فهمی رخش در هفت خان رستم و جهانبخش، اظهار شگفتی از لاشه‌ی بزرگ جادوگر یا دیو کشـته شده، نبرد به تنهایی جهت حفظ جان همراهان و به بیـانی فـداکاری کـردن پهلـوان، حرکـت روزانـه رسـتم و جهانبخش برخلاف اسفندیار و موارد بسیار جزئی دیگر که شرح آنها موجب اطناب کلام خواهد شد.

از دیگر تفاوت‌هایی که میان این سه داستان وجود دارد، به ترتیب هفت‌خان جهانبخش این موارد دیده می‌شود: جهانبخش در خان اول لوحی را پیدا می‌کند که در ادامه‌ی مسیر بهترین راهنما و مشکل گشای اوست؛ ولی در دو داستان دیگر، نشانی از لوح راهنما نمی‌یابیم. سرگردانی جهانبخش و گم کردن گستهم در خان دوم. وجود خروس، شیرهای در زنجیر، شاه شیران، ده هزار زنگی و شاه زنگیان و گم شدن گستهم و محو شدن آثار حوادث در خان سوم؛ شنا کردن جهانبخش در اشک چشم زن جادو، وجود مار ارقم، فراموش کاری پهلوان نسبت به نیروی یاری دهنده‌ی خود (یعنی لوح سلیمان در خان چهارم) جلب توجه می‌کند.

بیشترین تفاوت‌ها را در خان پنجم می‌بینیم: اساس داستان مبارزه‌ی جهانبخش با صلصال دیو کاملاً بر داستان رستم و اکوان دیو استوار است که جزو هفت‌خان رستم نیست، بلکه مربوط به اوایل پادشاهی کیخسرو و نتیجـه

مأموریتی است که از سوی شاه جوان به رستم محول می‌شود. وجود عقرب‌هایی به اندازه بزغاله، ظهور لکه ابر و خروج دست پشم آلود از آن و ربودن گستهم و صلصال و تنها ماندن پهلوان، دیدار با طفل شیرخواره کـه اسـیر دست دیوان است و گفتار و کردارش انسان را به یاد عرفای بزرگ می‌اندازد. دادن نگـین حضـرت سـلیمان بـه جهانبخش توسط آن طفل، نبرد با عقور دیو پس از گذشتن از ده قلعه. در خان ششم وجود دیوی که بـا درخـت شمشاد در دست حمله می‌کند، ویران کردن حصار قلعه با گرز و ناپدید شدن گور در دشت قابل ذکر است. همت خواهی جهانبخش از یارانش، سوار بر فیل به نبرد با دیوان رفتن، وجود دیوی با چهارده سر و هفده دست به نـام نهنگال از نکات خان هفتم است.

شباهت‌ها و تفاوت‌های هفت‌خان جهانبخش را با نظایر آن در شاهنامه‌ی فردوسی از جنبه‌های دیگری می‌توان بررسی و تجزیه و تحلیل کرد و چنان‌که پیش از این گفتیم در این مقاله مجال چنین کاری وجود ندارد. این امـر نشان دهنده میزان تغییر و تحول عمیق و گسترده‌ای است که در نحوه‌ی برداشت از حماسه ملی ایران در شاهنامه کُردی وجود دارد. ریشه‌یابی و مشخص کردن و تبیین سرچشمه‌های حماسی و اسطوره‌ای اشخاص و حـوادث، تشریح انواع دگرگونی‌ها و تلفیق‌های چند لایه‌ی داستان و نشان دادن میزان تأثیر روایت‌های شفاهی بر شاهنامه کُردی، بدون تردید تحقیقی بسیار ثمربخش و خدمتی بزرگ به ادبیات گرانسنگ کُردی خواهد بود.

جمع‌بندی نهایی از مطالب ذکرشده را پایان بخش این مقاله قرار می‌دهیم و حتی‌الامکان از تکرار برخی نظرات گفته شده پرهیز می‌کنیم.

با مطالعه و دقت در هفت‌خان جهانبخش به این نتیجه می رسیم که این اثر، بر اساس هفت‌خان رستم ساخته و پرداخته شده است. علاوه بر این، تأثیراتی از هفت‌خان اسفندیار و برخی دیگر از داستان‌های مربوط به رستم در آن دیده می‌شود. چنان‌که می‌دانیم هفتخان رستم از اصالت برخوردار نیست و انعکاسی از هفت‌خان اسفندیار اسـت، هرچند در شاهنامه‌ی فردوسی پیش از آن آمده است. شاید رقیب پنداشتن اسفندیار برای جهان پهلوانی رستم در نظر پدیدآورندگان حماسه ملی ایران یکی از دلایل برساختن هفت‌خان برای رستم باشد تا از این لحاظ در برابـر اسفندیار کم نیاورد. به هرحال آنچه در میان مردم مشهور است هفت‌خان رستم است نه اسفندیار. شـباهت‌هـای هفت‌خان جهانبخش با هفت‌خان رستم غیر قابل انکار است. اعمال و رفتار جهانبخش، رستم را در ذهـن بـرای خواننده تداعی می‌کند؛ اما خالی از ضعف‌هایی هم نیست؛ مثلا در خان پنجم سه شـبانه روز بـه خـاطر دوری از گستهم مانند بچه‌ای که از مادرش جدا شده باشد، گریه می‌کند و فریاد می‌زند و در همین خان، عنان دل از کف می‌دهد و با همان نگاه اول به زن جادو، دل و دین خود را از دست می‌دهد. هیچ‌کدام از این کارها هیچ‌گاه در شأن یک پهلوان بزرگ ایرانی نبوده و نیست. از یاد نبریم که جزییاتی دیگر در داستان جهانبخش (و نیز سراسر شاهنامه الماس‌خان) وارد شده است که از قلمروی وسیع از باورهای عامیانه گرفته تا برخی اساطیر جهانی را دربرمی‌گیرد و تحقیق کامل در این زمینه بر عهده متخصّصان این علوم و فنون می‌باشد. تنوع و کثرت این جزییات بیش از آن چیزی است که در نگاه اول به این اثر دیده می‌شود. تحولات و تأثیرپذیری‌هایی که در آن مشـاهده مـی‌کنـیم، چنان‌که گذشت اغلب در حوزه مذهبی و ادبی روی داده است. هرچند که حوزه اخیر در این اثر کمتر به چشم می-

آید. نام بردن از اشخاصی چون فرعون، سلیمان، مولای متقیان(ع)، ذکر لوح و نگین، "بسم الله الـرحمن الـرحیم" گفتن قهرمان داستان، الامان گفتن دیوان، اشاره به اسم اعظم، به دوزخ رفتن دیو، آتش پرست خواندن و ملعون و مردار نامیدن دیوان و موجودات اهریمنی، شیرسواری پهلوان، همت خواهی کردن، وجود پاره‌ای از خرافات، سخن راندن از طلسم و جادو و امور غیبی و شگفت‌انگیز، همه و همه بازتاب پاره‌ای از عقاید مـذهبی، شـبه مـذهبی و قومی و باورهای عامیانه و عارفانه‌ی ملّت کرد در پذیرش، انتقال و بازگوکردن گوشه‌ای از حماسـه‌ای اسـت کـه متعلّق به هر ایران و ایرانی، از هر نژاد و ملتی می‌باشد. هفتخان جهانبخش نمونه‌ای خواندنی، جالب و مختصر از این جابجایی و انتقال حماسه و اسطوره است که در این مقاله از برخی جنبه‌ها مقایسه شد. امید است که دوست-داران و محققان ادب شیرین کُردی به بررسی دقیق و تطبیقی شاهنامه کُردی الماس‌خان با آثار مشابه بپردازند تا بیش از پیش قدر و قیمت این اثر حماسی بر همگان آشکار شود.

منابع:

۱- ابولقاسم فردوسی (۱۳۸۴) **شاهنامه فردوسی** (متن کامل بر اساس چـاپ مسـکو)، بـه کوشـش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چاپ چهارم.

۲- کندوله‌ای، الماس‌خان، **رستم نامه و هفت لشکر**، نسخه دست‌نویس، بی جا، بی تا.

فولکلور

بازتاب مفاهیم اجتماعی در مثل‌های کُردی فَیلی

مسعود الماسی [*]
زینب بهمنی [**]

چکیده:
اهمیت مسأله ملیّت‌ها و فرهنگ آنان در روابط ملـی و بـین‌المللـی، بسـیاری از پژوهشـگران، اندیشـمندان و خاورشناسان را به سمت پژوهش در این حوزه کشانیده است. لذا آنچه در راستای مطالعات مربوط به اقوام ایرانی و فرهنگ ملی آنان در عصر ارتباطات به ما می‌رسد، عموما سـاخته و پرداختـه‌ی شـرق‌شناسـان، پژوهشـگران و روزنامه‌نگاران غربی است و کمتر پژوهش مکتوبی از نیاکان ما -به‌ویژه در مورد فرهنگ شفاهی و عامیانه- برجای مانده است. از سوی دیگر، گنجینه‌ای از زبان، تاریخ، افسانه، اسطوره و به‌طور کلی فرهنگ و ادب شفاهی، گستره-ای جغرافیایی در غرب فلات ایران را در بر گرفته که تاکنون آنطور که بایسته و شایسته است، مورد توجّـه قـرار نگرفته و همچنان در پس پرده پنهان مانده است. در راستای شناسایی فرهنگ و ادب عامه، پژوهش حاضر ۱۸۰۰ ضرب‌المثل کُردی‌فیلی را از منظر جامعه‌شناختی مورد بررسی قرار داده است. نتایج حاصل از تحلیل یافته‌ها نشان می‌دهد که از بین مثل‌های بررسی شده، ۱۱/۸۷ درصد کل مثل‌ها حاوی مقوله‌های مثبت فردی، ۲۴/۰۵ درصد حاوی مقوله‌های مثبت جمعی، ۲۴/۲۲ درصد حاوی مقوله‌های منفی فردی و ۳۹/۸۴ درصد حاوی مقولـه‌هـای منفی جمعی بوده است. در ارزیابی مفاهیم اجتماعی نیز، بازتـاب برخـی از مسـائل اجتمـاعی از جملـه: وضـعیت اقتصادی و معیشتی، تبعیض جنسی و ... در مثل‌ها ارزیابی شده که ۵ مفهوم نکوهش کار نسنجیده، خودخواهی، سوءاستفاده، کار بیهوده و نیز تشویق به اتحاد و همبستگی، بیشترین فراوانی را در میان۷۷ مفهوم مورد بررسی، دارا بوده‌اند. آنچه از بررسی، تحلیل محتوا و نیز ارزیابی مثل‌های کُردی فیلی حاصل شده، بیانگر آن است که در این جزء از فرهنگ عامیانه، نکوهش امور منفی بیش از تشویق امور مثبت، و نیز توجّه به مسائل جمعی بیش از مسائل فردی بوده است که ریشه در نوع معیشت و نیز پایبندی به فرهنگ دیرین این منطقه و مردم آن دارد.

واژه‌های کلیدی: ادب عامه، ضرب‌المثل، تحلیل محتوا، مفاهیم اجتماعی، کُردی‌فیلی.

---

[*] عضو هیات علمی دانشگاه پیام‌نور ایلام
[**] مدرس دانشگاه.

فولکلور

مقدّمه

سنت‌هایی که در طول حیات بشر، سینه به سینه نقل، و نسـل بـه نسـل منتقـل شـده‌انـد، بخشـی از فرهنگ یک منطقه را تشکیل می‌دهند که از آنها به فرهنگ عامیانه تعبیـر شـده اسـت. مجموعـه‌ای از دانستنی‌ها، آداب، رسوم، معتقدات، احساسات، عواطف و آنچه زندگی مادی و معنوی و خصایص ذوقـی و روحی مردم را در بر می‌گیرد (شمیرانی، ۱۳۶۸).

واژه‌ی «فرهنگ عامه» از دو جزء Folk به معنای عامه، مردم، توده و Lore به معنی دانش، فرهنگ و معارف ترکیب یافته است. در دایره‌المعارف بین‌المللی علوم اجتماعی و رفتاری آمده است کـه ایـن واژه نخستین بار در سال ۱۸۴۶ برای توصیف آداب و رسوم، خرافات و هنرهای قدیمی و دیرین، به کار بـرده شده است. همچنین به عنوان اشکال بیانی، فرایندها و رفتارهایی تعریف شـده کـه بـه شـکل رو در رو و سنتی آموخته شده، آموزش داده و استفاده شده است (IES, 2004: 5711-5715).

فرهنگ عامه، صندوقچه سرمایه‌ها و خزینه دانسته‌های یک قوم را اعم از قصه، متـل، مثـل، افسـانه، چیستان، بازی، باور، اسطوره، اعمال، رفتار، عادات، رقص، ترانه، جشـن، شـادی، سـوگواری، شـیون و ... است و به‌طور کلی شامل دو بخش مادی و معنوی اسـت. در بخـش مـادی، لبـاس، مسـکن، پیشـه‌هـا، خوردنی‌ها، شیوه زندگی مردم، و در بخش معنوی یا ادب شفاهی، افسانه‌ها و اسطوره‌هـا، امثـال و حکـم، ترانه‌ها، باورهای مردم و چیستان‌ها مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد (موسی‌نژاد، ۱۳۷۹).

"مثل"، به‌عنوان جزیی اساسی از فرهنگ عامیانه، حاوی اندیشه‌ای عمیق و سودمند و یا انتقادی شـدید گزنده یا طنز آمیز از رفتار و گفتار آدمیان و نابسامانی‌های اخلاقی و وضع نـاگوار جامعـه اسـت. مثـل‌هـا محصول تفکر و تعمق افراد تیزبین، حساس و نکته‌سنج، شوخ طبع متعهد و دردمندی هستند که عصـاره تجربیات جامعه خود را به‌صورت یک پیام در قالب جمله‌ای کوتاه اما بسیار نغز و دلربا، به‌منظـور تنبیـه و اعتبار همنوعان در آینده و آگاهانیدن آنان از پیامدهای یک عمـل بیـان کـرده‌انـد. آنـان از ایـن طریـق کوشیده‌اند که افراد را در زندگی بیدار و هوشیار کنند و به آنها بیاموزند که وظیفه‌شان در اجتماع چیسـت؟ چگونه باید ناملایمات و دشواری‌ها را تحمل کنند؟ چگونه از اعمال زشت بپرهیزند؟ چه‌سـان بـه صـفات نیک بگروند؟ کجا جانب احتیاط را رعایت کننـد و در کجـا روشـی معقـول در پـیش گیرنـد (شـکورزاده، ۱۳۷۳).

بیان مساله:

مثل‌ها، به‌عنوان بخشی از فرهنگ عامه، در لباس استعاره یا کنایه یا در قالب کلامی موزون و دلنشین بیان شده‌اند و حاوی اندیشه‌ای عمیق و سودمند و یا انتقادی شدید، گزنده یا طنز آمیـز از رفتـار و گفتـار آدمیان و نابسامانی‌های اخلاقی و وضع ناگوار جامعه هستند (شکورزاده، ۱۳۷۳). مثل، نشان‌دهنده افکار و روحیات جامعه و وسیله‌ای جهت کالبدشکافی سلوک اجتماعی و عقاید جاری در جوامع و شـناخت آن بـر اساس نشانه‌های فرهنگی و علایم خارجی است (الماسی، ۱۳۸۱).

دانشمندان و زبان‌شناسان با وجود انجام تحقیقات بسیار و ارائه تفاسیر متعدد، تاکنون تعریفی درخور واژه ضرب‌المثل نیافته‌اند. علی‌اکبر دهخدا در مقدمه امثال و حکم چنین می‌نویسد: «در زبان فرانسوی هفده لغت یافت می‌شود که در فرهنگ‌های عربی و فارسی همه آنها را "مثل" ترجمه کرده‌اند و در فرهنگ‌های بزرگ فرانسوی تعریف‌هایی که برای آنها نوشته‌اند مقنع نیست و نمی‌توان با آن تعریفات، آنها را از یکدیگر تمیز داد» (دهخدا، ۱۳۸۵).

تایلور[۱] -که تحقیقاتش در اوائل قرن بیستم تأثیری شگرف در این زمینه داشته‌است- اظهار می‌کند که تعریفی برای ضرب‌المثل نمی‌تواند وجود داشته باشد (Taylor, 1931). با این وجود، تعاریف مختلفی از گذشته تا حال ارائه شده است. فریدریش سیلر[۲] ضرب‌المثل را چنین تعریف کرده‌است: «سخنان برجسته، روشن و پندآمیز و مستقل که در زبان مردم رایج است». احمد بهمنیار در تعریف مثل آورده است: «مثل جمله‌ای است مختصر و مشتمل بر تشبیه یا مضمون حکیمانه که به سبب روانی لفظ و روشنی معنی و لطف ترکیب، شهرت عام یافته باشد و همگان آن را بدون تغییر یا با اندک تغییر در محاوره به‌کار برند». وی مثل را در چهار قسمت دسته‌بندی می‌کند:

۱- **منثور**: آن است که با وزنی از اوزان شعری است و بیشتر مثل‌ها از این قسم هستند.

۲- **منظوم**: غالباً یک مصراع و گاهی یک بیت تمام از شعر است که متضمن تمثیل یا ارسال-المثل بوده و استعمالش بین عامه رایج و متداول شده است.

۳- **مثل تمثیلی**: آن است که مبتنی بر وقایع تاریخی و یا حکایتی واقع و یا افسانه‌ای باشد. فهمیدن معنی مورد استعمال مثل‌های تمثیلی، موقوف بر دانستن اصل منشا، بلکه شناختن گوینده هر مثل است.

۴- **مثل حکمی**: عبارت از جمله حکیمانه سودمندی که مقبول عام و مشهور گردیده است. اصل و منشا و نام اول گوینده این نوع مثل غالبا مجهول است و اگر هم معلوم باشد دانستن آن راحت نیست (هدایت، ۱۳۸۵).

کنکاش و تحقیق در فرهنگ عامه و بازتاب آن در فرهنگ عمومی از مسایل بسیار مهم است که می-تواند در پی بردن به احوال و آثار و تمدن جوامع و روشن کردن فرهنگ و تمدن اقوام گذشته کمک کند. از سوی دیگر، توجه و شناخت هر چه بیشتر روحیه‌ها و ذوق مردم گذشته، نقشی اساسی در بازیابی خویشتن خویش و هویت فرهنگی جامعه دارد. بر این اساس، پژوهش حاضر به بررسی ضرب‌المثل‌های کُردی‌فیلی پرداخته تا از این راه روشن سازد که افکار و عقاید و دیدگاه‌های پیشینیان این منطقه چگونه بوده و ضمن آشنایی با گذشته، امروز را که مبتنی بر گذشته است، بهتر شناسایی کرد.

---

[۱] Archer Taylor.

[۲] Friedrich Seiler.

ضرورت پژوهش

گنجینه‌ای از زبان، تاریخ، افسانه و اسطوره، محدوده‌ای جغرافیایی در غرب کشور ایـران را در برگرفتـه که تاکنون آن‌طور که بایسته و شایسته است، مورد توجه قرار نگرفته و همچنان در پس پرده پنهان مانده است. ایلام، استانی است که ویژگی‌های فرهنگی آن تحت تاثیر شـرایط خـاص جغرافیـایی، اجتمـاعی و اقتصادی منطقه قرار گرفته و با وجود اینکه پیوندی عمیق با مجموعـه فرهنـگ ایرانـی- اسـلامی دارد، ویژگی‌هایی از خرده فرهنگ را نیز در درون خود پرورش داده و حفظ کرده است. قرار گرفتن این اسـتان در حاشیه غربی کشور و در دامنه جنوبی زاگرس، وجـود عـوارض طبیعـی، شـرایط متنـوع آب و هـوایی، همسایگی با یک کشور خارجی و سه استان داخلی -که هریک ویژگی‌های فرهنگی خـاص خـود را دارا می‌باشند- بافت طایفه‌ای و قومی منطقه در عین وحدت مذهبی و نیـز شـرایط اقتصـادی ناشـی از نـوع معیشت آنها، همه و همه دست به دست هم داده و مجموعه‌ای از باورها، رفتـار، هنـر و آداب و رسـوم را فراهم آورده است که البته به دلیل تنوع قـومی-زبـانی (گویشـی) در درون همـین مجموعـه نیـز نـوعی چندگونه‌گی و تنوع مشاهده می‌شود. با وجود این تنـوع و فراوانـی گونـه‌هـای فرهنگـی، عـواملی چـون کوهستانی بودن منطقه و صعب‌العبور بودن راه‌ها، دوری از مناطق مرکزی کشور، کم‌سوادی عامه مردم و ... باعث شده است که در زمینه فرهنگ و ادب و به‌طور کلـی فولکلـور مـردم منطقـه، پیشـینه مکتـوب چندانی در دسترس نباشد و از این روی بسیاری از این سرمایه‌ها تحریف یا به‌دست فراموشی سپرده شود.

اهمیت مسأله ملیّت‌ها و فرهنگ آنان در روابط ملی و بین‌المللی، بسیاری از پژوهشگران، اندیشـمندان و خاورشناسان را به سمت پژوهش در این حوزه کشانده و آنچه در راستای اقوام ایرانـی و فرهنـگ ملـی آنان در عصر ارتباطات به ما می‌رسد، عموماً ساخته و پرداخته شرق‌شناسان، پژوهشگران و روزنامه‌نگـاران غربی است و کمتر پژوهش مکتوبی از نیاکان ما - به‌ویژه در مورد فرهنگ مناطق غرب کشـور- برجـای مانده است. در دهه‌های اخیر نیز به علت ارتباطات جهانی و پیشرفت‌هـای مـادی، نـوعی از بیگـانگی بـا فرهنگ باستانی و کهن، جامعه را فرا گرفته و نوعی از استحاله فرهنگی در حال رسوخ در اعمـاق جامعـه است.

روند پیشرفت و تجددی که در تمامی سطوح اجتماعی و فرهنگی جامعـه رخ مـی‌دهـد و بـه‌دنبـال آن بیگانگی روز افزون نسل جوان با فرهنگ پیشینیان خود، ضرورت حرکتـی همـه‌گیـر در جهـت شـناخت فرهنگ غنی مردم و توجه بیش از پیش به این میراث گران‌بها را نشان می‌دهد. در این راسـتا، پـژوهش حاضر در نظر دارد ضمن شناسایی ضرب‌المثل‌های کُردی‌فیلی، به‌عنوان بخشی از فرهنگ عامـه اسـتان ایلام، به تحلیل مطالب آن پرداخته و زمینه را جهت آشنایی بیشتر نسـبت بـه فرهنـگ عـامی منطقـه و تلقیات و تفکرات پیشینیان آن فراهم نماید.

اهداف پژوهش

- گردآوری و شناسایی مثل‌های کُردی‌فیلی.

- ارزیابی بسامد مقوله‌های مثبت فردی، مثبت جمعی، منفی فردی و منفی جمعی در مثل‌ها.
- بررسی و تحلیل مفاهیم اجتماعی موجود در مثل‌های کُردی‌فیلی.

روش پژوهش

جهت انجام پژوهش حاضر، از روش تحلیل محتوا استفاده شده است. تحلیل محتوا روشی است برای کشف اطلاعات، به‌منظور کشف موضوعات اجتماعی که در آن از طریق تحلیل محتوای یک متن یا تصویر داده شده، به اظهار نظرهایی درباره روابط پیدایش، منظور فرستنده، تاثیر آن بر گیرنده و یا بر وضعیت اجتماعی انجام می‌شود (اتسلندر، ۱۳۷۵). در تحلیل محتوا هنگامی که یک متن اساس تحلیل باشد، می‌توان سه بخش موضوعی زیر را بررسی کرد:

۱- می‌توان فرستنده را تحلیل کرد.

۲- می‌توان گیرنده پیام یا مخاطب را مد نظر قرار داد.

۳- می‌توان وضعیت اجتماعی حاکم بر فرایند ارتباطی را بررسی کرد. مثلاً ساختار اعمالی که زمینه ساز این ارتباط هستند کدامند و یا کدامین تصورات هنجاری و ارزشی فرستنده و مخاطب بر اساس متن قابل تشخیص است (همان).

پژوهش حاضر در صدد بررسی مورد سوم است، لذا در ابتدا ۱۸۰۰ ضرب‌المثل اصیل کُردی‌فیلی -که طی سال‌های ۸۸- ۱۳۷۲ به‌وسیله نگارندگان گردآوری شده‌اند- بر اساس مفاهیم جامعه‌شناختی، در ۴ گروه اصلی مثبت فردی (۱۱ مفهوم)، مثبت جمعی (۲۲ مفهوم)، منفی فردی (۱۵ مفهوم) و منفی جمعی (۲۹ مفهوم)، به ترتیب ذیل دسته‌بندی شده و در پایان، بازتاب مفاهیم اجتماعی موجود در مثل‌ها تحلیل و بررسی شده است.

۱- آن دسته از مقوله‌ها که یا خود بیانگر امری پسندیده در جامعه هستند و یا فرد را دعوت به انجام امور پسندیده می‌نمایند، به‌عنوان مقوله‌های مثبت بررسی شدند.

۲- مقوله‌هایی که فرد را از انجام امور مورد نکوهش در جامعه باز می‌دارد و یا این امور را مذمت کرده و در پاره‌ای موارد هویت افراد مرتکب این امور را فاش می‌کنند، در زمره مقوله‌های منفی بررسی می‌شوند.

۳- مقوله‌های جمعی به مقوله‌هایی اطلاق می‌شود که گویای ارتباط بین فرد و حداقل یک نفر دیگر از افراد جامعه‌اند.

۴- آن دسته از مقوله‌ها که بیانگر هیچگونه رابطه‌ای در میان افراد نباشد، مقوله‌های فردی نامیده شده‌اند.

یافته‌های پژوهش:

جدول ۱- توزیع فراوانی و درصد مقوله‌ها

مقوله	فراوانی	درصد
مثبت فردی	۲۱۴	۱۱/۸۷
مثبت جمعی	۴۳۳	۲۴/۰۵
منفی فردی	۴۳۵	۲۴/۲۲
منفی جمعی	۷۱۸	۳۹/۸۶
جمع کل	۱۸۰۰	۱۰۰

نتایج حاصل از تحلیل یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که از میان ۱۸۰۰ ضرب‌المثل گردآوری شده، تعداد ۲۱۴ مثل معادل ۱۱/۸۷ درصد کل مثل‌ها حاوی مقوله‌های مثبت فردی، ۴۳۳ مثل معادل ۲۴/۰۵ درصد حاوی مقوله‌های مثبت جمعی، ۴۳۵ مثل برابر با ۲۴/۲۲ درصد حاوی مقوله‌های منفی فردی و ۷۱۸ مثل معادل ۳۹/۸۶ درصد حاوی مقوله‌های منفی جمعی بوده است (جدول ۱).

جدول ۲- توزیع فراوانی ۵ مفهوم اصلی

مفهوم	فراوانی	درصد
کار نسنجیده	۹۳	۵/۲
خودخواهی	۸۳	۴/۶
سوء استفاده	۷۶	۴/۲
کار بیهوده	۴۹	۲/۷
همبستگی	۴۷	۲/۶

جدول ۲ نشانگر مفاهیمی است که بیشترین فراوانی را در میان مثل‌ها به خود اختصاص داده‌اند. توجه به یافته‌ها نشان می‌دهد که از بین ۷۷ مفهوم مورد بررسی، مثل‌هایی که به نکوهش کار نسنجیده، خودخواهی، سوءاستفاده، کار بیهوده و نیز تشویق به اتحاد و همبستگی پرداخته‌اند، بیشترین فراوانی را دارا بوده‌اند. در این میان، ۲ مفهوم کار نسنجیده، و کار بیهوده (زیرمجموعه مقوله‌های منفی فردی)، ۲ مفهوم خودخواهی و سوء استفاده (زیرمجموعه مقوله‌های منفی جمعی) و مفهوم همبستگی (زیرمجموعه مقوله‌های مثبت جمعی) بوده‌اند.

بحث و نتیجه‌گیری

برای شناخت مردم هر قوم، ایل، قبیله و طایفه‌ای، باید فرهنگ عامه یا فولکلور محلی آنها را بررسی کرد. مطالعه آداب و سنت‌ها و آیین جشن‌های مذهبی و ملی، عقاید و عادات، قصه‌ها و افسانه‌ها، امثال و

ترانه‌ها و اشعار و لالایی‌های آنها، ما را با احوال و افکار و ذوق و هنر و روحیات آن مردم آشنا می‌سازد و در لابلای فرهنگ مردم، ما به بسیاری از نکات دقیق ادبی، اخلاقی، اجتماعی، انتقادی، و دقایق اوضاع زمان و طرز زندگی و عادات و رسوم و تخیلات و نوع اندیشه‌های آنها آگاه شویم (میرنیا، ۱۳۶۹).

نگاهی به تاریخ و گذشته نه‌چندان دور مردم ساکن در استان ایلام کنونی، بیانگر نوع زندگی عشایری و کوچ‌نشینی، مبتنی بر دامداری و کشاورزی بوده که بافت قومی و قبیله‌ای بر آن حاکم بوده است. عواملی چون هجوم اقوام بیگانه، فقدان امنیت، نبود نظام تامین اجتماعی به هنگام حوادث و پیری و خشکسالی، غیر قابل پیش‌بینی بودن آینده و نگرانی از فردایی که حوادث را رقم خواهد زد، فقدان قوانین جامع شهروندمدار و ضعف نظام سیاسی در برقراری نظم و عدالت، شرایط اقتصادی ناشی از نوع معیشت و... از جمله‌ی ویژگی‌های نظام عشایری هستند که ضمن تحت تاثیر قرار دادن زندگی این مردم، موجب جهت‌دهی افکار و عقاید آنها می‌شود که جامعه عشایری ساکن در منطقه ایلام کنونی نیز از این قائده مستثنی نبوده است.

بررسی و تحلیل مثل‌های کُردی‌فیلی-که به نوعی بیانگر افکار و عقاید این مردم است- به‌خوبی این مدّعا را ثابت می‌نماید. تاکید بر مقوله‌هایی چون اتحاد و همبستگی (مەل وە گەلەو شرینه/ دیدن پرنده‌ها به‌طور دسته جمعی لذّتبخش است) و نکوهش خودخواهی و فردگرایی (زەمینێ ئەڕا خوەێ گیا نیارێ، ئەڕا مەردم چو کشتی بیارێ؟/ زمینی برای خود علف نجوشد، برای دیگران خواهد چه جوشد؟) بیانگر اهمیت روح جمعی و تعاون و همکاری در میان نظام عشایری است که همواره مورد هجوم اقوام بیگانه بوده و برای مقابله با این تهاجمات، بهترین راه حل را در اتحاد و یکپارچگی می‌دیده است. تأکید بر اتحاد و همبستگی در مثل‌ها تا آنجا پیش می‌رود که حتی برای سفر و مسافرت هم باید عده‌ای گرد هم آیند (تا باس گردەو نەون، سەفەر و قافلە درووە: تا عده‌ای جمع نشوند، سفری شکل نمی‌گیرد).

در زندگی عشایری که مبنای آن بر صداقت و ساده دلی است، ریاکاری، خودبزرگ بینی، تهمت، غرور، بداخلاقی، سوء استفاده از دیگران، نکوهش، و نجابت، فروتنی، تواضع، بلندنظری و مناعت طبع تشویق می‌شود. تأکید بر راستی و درستی (مار تا ڕاسەو نەو، وە کونا نیەچوو: مار تا راست نشود نمی‌تواند به سوراخ برود)، عدالت و انصاف (وەرد کوور نان بخوەو خودا دە نەزەر داشتوو: با نابینا همسفره شو و خدا را در نظر داشته باش)، قدرشناسی (نان خوەر یەگ ڕووژە، دوا گوو سەد ساله: مهمان یک روزه، دعا گوی صدساله) و شکرگزاری (مرخ ئاو خوەی، ڕوو کەیتە خودا/ مرغ آب که می‌خورد، رویش را به خدا می‌کند) و نکوهش بی‌عدالتی (ئەور وەهاری وە یەی لا واری؟/ مگر ابر بهاری که به یک طرف می‌باری؟) و تهمت (مال خوەت بگر، سەگ هامسا وە دز نەکە/ اموالت را خوب نگهداری کن و به همسایه تهمت دزدی نزن) ریشه در پایبندی به اخلاق در میان مردم منطقه دارد. هرچند این اعتقاد در

پاره‌ای موارد راه افراط را در پیش‌گرفته و تسلیم بی‌چون و چرای قضا و قدر شده، تا آنجا که (لاخـودا ده‌یاو بایاگه: نظر خداوند از او برگشته) که البته این اعتقاد مفرط به تقدیر، شانس و اقبال همواره موجب عدم پویایی و پیشرفت بوده است.

در زندگی ایلامیان، نیاز به فیزیک بدنی قوی جهت کارایی بیشتر در کار و فعالیت و نیز مبارزه بهتر در دفاع از قبیله، جنس مذکر بودن را تا حدی ارزشمند کرده که (کورِ ئه‌ر مار بوو، هه هزار بوو: پسـر اگـر مار هم باشد، هزار باشد) و زن که ناموس قبیله محسوب می‌شود، همواره باید مورد مراقبت قرار گیرد و از آنجایی که به لحاظ فیزیک بدنی، نسبت به مرد ضعیف‌تر است (زایفه= ضعیفه) خوانده شده و این ضـعف در حدی هست که خوابش نیز چپ پنداشته شود (خاو ژن چه‌په: خواب زن برعکس است). با این حـال نقش اساسی وی در زندگی نادیده انگاشته نشده و همواره مورد تقدیر بوده است (پیا فه‌جه‌سه‌و ژن به‌نا/ مرد کارگر است و زن معمار). بر پایه باورهای دین اسلام، از دامن زن است که مرد بـه معـراج مـی‌رود و این باور دینی به‌خوبی جای خود را در فرهنگ عامی مردم نشان داده تـا آنجـا کـه زن مـی‌توانـد منشـاء تحولات عمده‌ای در مرد باشد که این توانایی از عهده مرد خارج است (ژن پیـا خـاس کـه‌ی، پیـا ژن خاس نیه‌که‌ی: زن مرد را می‌سازد اما مرد نمی‌تواند زن را).

از دیگر مقوله‌هایی که در فرهنگ عامیانه و به‌ویژه مثل‌ها به کرات از آن بحث به میـان آمـده، مسـأله معیشت و اقتصاد است. سختی شرایط زندگی عشایری و فقر نسبی مردم باعـث مـی‌شـود کـه از سـویی خوداتکایی و تلاش در جهت رسیدن به هدف تشویق گردد (ده‌س خوه‌ت، کـه‌س خـوه‌ت/ دسـت تـو پشتیبان توست) و از سوی دیگر تنبلی و نیز کار بیهوده مذمت شود. شرایط اقتصادی ضعیف و فقر مـالی در مثل‌های ایلامی به‌سان صخره‌ای صعب‌العبور است که نه راه پس دارد و نه راه پیش (فه‌قیری که‌مـر مه‌غاره/ فقر صخره‌ای است صعب العبور) و آدم گرسنه و فقیری کـه بـی‌ایمـان تلقـی مـی‌شـود (ئالـم ورسیگ دین نه‌یری/ آدم گرسنه ایمان ندارد)، کار را به جایی می‌رساند که مرتکب قتل مـی‌شـود (زگ ورسیگ خون که‌ی/ شکم گرسنه خون می‌ریزد).

در مجموع، آنچه از بررسیِ تحلیل محتوا و نیز ارزیابی مثل‌های کُردی فیلی حاصل شد، بیانگر آن است که پایبندی به عرف و سنت، هنجارها و قوانین را تعیین، و نظارت اجتماعی شدیدی را بـر جامعـه حـاکم نموده است. انجام امور مثبت، وظیفه تلقی شده و امور منفی با نکوهش و سـرزنش همـراه اسـت. از ایـن روی در میان مثل‌ها به نکوهش امور منفی و به‌عبارت دیگر نهی از منکر بیشتر پرداخته شده اسـت، کـه این مسئله ریشه در نفوذ شدید پایبندی به اخلاقیات در فرهنگ موجود در منطقه دارد.

منابع:

- اتسلندر، پتر (۱۳۷۵) **روش‌های تجربی تحقیق اجتماعی**، ترجمه بیژن کاظم‌زاده، چاپ دوم، مشهد؛ انتشارات آستان قدس رضوی.
- الماسی، مسعود (۱۳۸۱) **تحلیل محتوای ضرب‌المثل‌های کُردی فیلی(ایلامی)**. پایان‌نامه دوره کارشناسی پژوهشگری علوم اجتماعی. دانشگاه اصفهان.
- دهخدا، علي اكبر (۱۳۸۵) **امثال و حکم**، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- رضایی کلهر، اکبر و نورالله کریمی (۱۳۸۵) **یک‌هزار ضرب‌المثل کُردی**، کرمانشاه؛ انتشارات کرمانشاه.
- سارایی، ظاهر (۱۳۷۹) **شاعر قله‌های مه‌آلود**، تهران، انتشارات گویه، ۱۳۷۹.
- سهراب‌نژاد، علی‌محمد (۱۳۸۳) **ضرب‌المثل‌های ایلامیان**، ایلام؛ انتشارات گویش.
- شکورزاده بلوری، ابراهیم (۱۳۷۳) **ده هزار مثل فارسی و بیست و پنج هزار معادل آن**. مشهد؛ انتشارات آستان قدس رضوی.
- شمیرانی، کیوان (۱۳۶۸) **راهنما برای کند و کاو در فرهنگ مردم**، تهران؛ انتشارات سروش.
- علیرضایی، کرم (۱۳۷۷) **مثل‌های ایلامی**، تهران؛ نشر شیداسب.
- فتاحی قاضی، قادر (۱۳۵۰) **امثال و تعبیرات کُردی و معادل برخی از آنها در زبان فارسی**. دانشگاه تبریز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- موسی‌نژاد، علی (۱۳۷۹) **بازتاب تبعیض جنسی در مثل‌ها، فصلنامه فرهنگ ایلام**، شماره اول.
- میرنیا، سیدعلی (۱۳۶۹) **فرهنگ مردم**، تهران؛ نشر مردم.
- هدایت، صادق (۱۳۸۵) **فرهنگ عامیانه مردم ایران**، چاپ پنجم، تهران؛ انتشارات چشمه.

- Archer Taylor (1931): *The Proverb*.*Harvard University Press*, Cambridge (MA).
- *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (2004). Pages 5711-5715.

بررسی سیمای زن و نوع نگاه به آن در فولکلور ادبی کُردی:

مطالعه‌ی موردی پنج منظومه کُردی «لاس و خَزال»، «شَم و شمزین»، «خَج و سیامند»، «مَم و زین» و «شُرمحمود و مرزینگان»

عثمان امینی

چکیده:

ادبیات فولکلور پیشینه‌ای به درازای تاریخ دارد، گرچه امروزه برخی از مفاهیم آن بازسرایی و مکتوب شده‌اند، اما هنوز بالندگی‌اش به شفاهی بودن آن است. محتوا و درونمایه‌ی آن، بسته به فرهنگ و جامعه‌ای که از آن نشأت گرفته است، موضوعات متنوعی را دربرمی‌گیرد. سهم کردها با توجه به قدمت تاریخی در تولید این نوع از ژانر ادبی قابل توجه است، به طوری‌که کتب و مقالات زیادی در مورد ادبیات فولکلور کُردی به رشته تحریر درآمده است که بیشتر آنها، ادبیات غنایی یا منظومه‌های عاشقانه هستند. منظومه‌های عاشقانه کُردی، راویان دقیق و شفّاف زوایای زندگی کُردها می‌باشند که حضور زنان در آنان فعال و چشمگیر است. مقایسه روایت‌های قدیمی و جدید این منظومه‌ها نشان می‌دهد، با وجود تفاوت‌هایی که در مکان، زمان و نوع بازگویی‌ها وجود دارد، تحولات تاریخی و دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی نتوانسته است ماهیت این منظومه‌ها را خالی از محتوا کند و به دخل و تصرّف در ارزشهای اجتماعی و اخلاقی موجود در آنان بینجامد؛ ضمن آنکه در بازگویی‌های مکرّر با نوعی تحول و نوشدگی ساختاری همراه بوده‌اند. مطالعه و بازخوانی این منظومه‌ها به منظور ترسیم سیمای زن، می‌تواند پیش‌خوانی برای ورود به بحث و پژوهش‌های جدی‌تری راجع به این مساله باشد. پنج منظومه کُردی (لاس و خَزال)، (شَم و شمزین)، (خَج و سیامند)، (مَم و زین) و (شُرمحمود و مرزینگان) از جمله منظومه‌هایی هستند که در آن زنان با پایگاه‌های اجتماعی متفاوت، جایگاه ارزنده‌ای را به خود اختصاص داده‌اند. بخشی از این مطالعه به پیام‌ها و نمادهایی که دلالت بر ویژگی‌های مثبت و ویژگی‌های منفی زنان در این منظومه‌ها دارد، می‌پردازد و در بخشی دیگر، ارتباط بین ویژگی‌های مذکور با پیام‌های تولید شده توسط زنان اشاره می‌کند که در نهایت با تحلیل محتوای این پیام‌ها می‌توان هم به پتانسیل‌های موجود در ادبیات فولکلور کُردی پی‌برد و هم تصویر روشنی از مناسبات اجتماعی و سیمای زن در ادبیات فولکلور کُردی، به نمایش گذاشت.

واژه‌های کلیدی: فولکلور ادبی کُردی، منظومه‌های عاشقانه کُردی، زن کُرد، تحلیل محتوا

مقدمه و بیان مساله

جنبش‌های برابری طلبانه و دفاع از حقوق زنان در سده‌ی اخیر، پرسش‌های زیـادی را پیرامـون نقـش زنان در تاریخ باستان و نخستین جوامع بشری مطرح نموده است و پژوهشگران علاقمند به مسائل زنـان را وادار به تحقیق در این زمینه کرده است. افسانه‌ی فرودستی زنان و برخورداری از نیرومنـدی فیزیکـی ویژگی‌های روانی مردان برای تصاحب قدرت و امکانات، آن‌گونه که در برخی از متون آورده شده، توسـط آن عده از محققان ابطال گردیده است؛ زیرا طبق آنچه در متون پژوهشی مربوط بـه اجتماعـات اولیـه‌ی انسانی برمی‌آید، بر نخستین جوامع بشری، نه نظام مادرسالاری حاکم بوده است و نه نظـام پدرسـالاری. بلکه زن و مرد، پیش از تاریخ و در آغاز تاریخ، وظایف و مشاغل مختلفی داشتند، ولـی همکـار و مکمـل هم بودند و هیچ چیز از پیش مبین برتری یکی بر دیگـری نیسـت. بـالعکس بـر اثـر تعـاون و تشـریک مساعی، مناسبات متعادل و متوازنی بین آن دو پدید آمده و استحکام یافته بود (ستاری، ۱۳۸۶: ۵و۶). امـا تحولات بعدی زندگی انسان، چندان با این یکسـانی و یکنـواختی، سـر سـازگاری نداشـته و تمـایزات و تفاوتهایی را بین این دو گروه به وجود آورده است؛ به طوری‌که تغییر محیط و شرایط زنـدگی، منجـر بـه تغییر در نقش و تفکیک وظایف آنان شده است. در عصر نوسنگی[۱]، زنان در کانون کار کشاورزی و تولیـد قرار می گیرند؛ در حالی‌که مشغله‌ی اصلی مرد، شکار و دامداری بوده است. به اعتقاد اولین رید، زنان بـه دلیل اینکه نخستین تولید کننده‌ی نیازهای زندگی بوده و در انتقال اقتصاد بدویِ ساده به اقتصـاد مبتنـی بر کشاورزی نقش کلیدی و آموزشگرانه‌ای را بـر عهـده داشـتند، بـه فرمـانروایی رسـیدند (ریـد، ۱۳۸۳: ۴۰و۴۱). از طرفی دیگر، زنان با توجه به این‌که در مشاغل درجه یک و مهـم آن دوران بـه کـار مشـغول بودند و ارتباط و تعاملی مستقیم با طبیعت داشته‌اند، سرور و مادر نام می‌گیرند و از همـین دوران بـه بعـد است که کیش پرستش زن ایزدان (الهه‌ی مادر) رواج پیدا می‌کند. بی جهت نیست که آنان را «بنیانگـذار و رهبر ابتدایی‌ترین شکل زندگی اجتماعی» نام نهاده‌انـد (ریـد،۱۳۸۳: ۳۹). امـا بـا کشـف آهـن و آغـاز عصرموسوم به آهن، روابط حسنه‌ی آنان دچار چالش گردید و معادلات موجود به شیوه‌ی معکـوس رقـم خورد. از آن تاریخ به بعد ما شاهد دوران پدرسالاری مطلق هستیم؛ به طوری‌که از عصـر مفـرغ بـه بعـد، نظام پدرسالاری بر سراسر خاورمیانه حاکم بوده است. گرچه ملتها و اقـوام گونـاگون از سـبکهای تقریبـاً مشابهی از نظام مادرسالاری و پدرسالاری برخوردار بوده و هستند، اما شدّت و حدّت چنین نظامهـایی از ملتی به ملت دیگر و حتی از قومی به قومی دیگر نیز متفاوت بوده و هست. بـه ایـن ترتیـب، پیشـینه‌ی تاریخی و فرهنگی کُردها، این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد که به بررسی جایگاه زنان در اجتماعـات

---

[۱]. طبق منابع معتبر تاریخی، دوره های تاریخی و مهم رندگی انسان عبارتند از عصر پارینه سنگی، عصر میان سنگی، عصر نوسنگی، عصر مس، عصر مفرغ و عصر آهن است. عصر پارینه سنگی ۱۵۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰۰۰ سال پیش، عصر نوسنگی بـین ۱۰/۰۰۰ تا ۱۵/۰۰۰ سال قبل از میلاد را در بر می گیرد. لازم به ذکر است که بعد از عصر آهن، دوران ماد و هخامنشی در سرزمینی که امروز ایران نام گرفته است، آغاز می شود.

کهن و اولیه‌ی کُردها بپردازیم و سیمای واقعی زنان را از لابه‌لای ادبیات شفاهی و فولکلور غنی آن بـه نمـایش بگذاریم. برای رسیدن به این هدف، منظومه‌های اصیل کُردی که قهرمانـان آن کُردهـا هسـتند و در سـرزمین کردستان به وقوع پیوسته‌اند را بررسی می‌نماییم؛ زیرا در همه منظومه‌های کُردی، زنـان اگـر یکـی از قهرمـان اصلی آن نباشند، حضوری پررنگ و محشون از ماجرا و حوادث را به بار آورده‌اند. در برخی از این منظومه‌هـا مـا به اجتماعات و نظامهای مادرسالار برمی‌خوریم و زن را در مقام رئیس ایل و عشایر بزرگـی مشـاهده مـی‌کنـیم (منظومه لاس و خزال). در تعدادی دیگر، زنان با پایگاه اجتماعی فروتر، آزادانه به عشق و مهرورزی مـی‌پردازنـد و در جوار انبوهی از مصائب و مشکلات، شریک زندگی خود را انتخاب می‌کنند (خج و سیامند، شـم و شـمزین). در بعضی دیگر، بر مقدّرات دوران می‌شورند، از جان خویش می‌گذرند و خود را فـدای معشـوق مـی‌کننـد (شـور محمود و مرزینگان) و در منظومه‌های دیگر، باز زنان هستند که پای وفاداری ایستاده‌اند و در کنـار سـنگ مـزار معشوق جان می‌دهند (مم و زین). بنابراین تحلیل سیمای زنان در این منطومه‌هـا، بـه منظـور کشـف روابـط و مناسبات حاکم بر فرهنگ کُردها، گامی است در جهت شناسایی و پی بردن به نقش زنان در مسـایل اقتصـادی، سیاسی و اجتماعی و اینکه در ادبیات شفاهی (فولکلور) کُردی، چه نظام ارزشی و فرهنگی بر زنـان حـاکم بـوده است. آنان در چنین جوامعی چگونه نقش‌آفرینی کرده‌اند و نوع نگاه به زنان چطور بوده است؟

تعریف، پیشینه و قلمرو فولکلور

«Folklore» واژه‌ای است مرکب و ساکسونی‌تبار که از دو جزء Folk و lore تشـکیل شـده اسـت. Folk به معنی مردم، عامه، گروه و توده می‌باشد. فُلْک یا توده‌ی مردم -که پیونـد و همبسـتگی آنهـا از طریـق زبـان، دین، ملّیت، شغل و ... می باشد- حاملان و حافظان سنتهای فولکلوریک مـی‌باشـند. Lore بـه معنـی دانـش، معرفت و دانستن است که در فارسی آن را به «فرهنـگ تـوده»، «فرهنـگ عامـه» و «دانـش عـوام» ترجمـه کرده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که «Lore»، آگاهی یا سنت مشترک مجموعه یا اعضای «فولک» مـی‌باشـد و هویت فرهنگی آن را تشکیل می‌دهد (بلوکشویی، ۱۳۸۸: ۵۵و۵۶).

خصیصه‌ی مردمی یا عامه بودن این اصطلاح، در مقابل تربیت یا فرهنگ رسمی حکومت‌ها قـرار مـی‌گیـرد؛ زیرا در کنار فرهنگ حاکم، همواره نوعی دانش و بینش وجود داشته است که از امیال، آرمان و آرزوهـای مـردم الهام گرفته و در زبان و فرهنگ آنان سیقل خورده است. فولکلور اساساً پدیده‌ای جدا از فرهنگ و جامعه نیسـت؛ زیرا از نیازهای اجتماعیِ جامعه‌یِ خواستگاه فولکلور برمی‌خیزد و برای آنکه امیال و نیازهـای جدیـد نیـز امکـان پذیرش در جامعه‌ی هدف را بیابند، باید خود را با انگاره‌ها و سنت‌های فرهنگی آن جامعه، تطبیق دهند.

فولکلور نخستین بار در سال ۱۸۴۶ میلادی توسط ویلیام جان تامس[۱]، عتیقه‌شـناس انگلیسـی بـا نـام مسـتعار «آمبروز مرتن»[۲] عنوان مقاله‌ای قرار گرفت که موضوع بحث آن درباره‌ی دانش عامیانه و آداب و رسـوم سـنتی بود. از آن پس به زبان محاوره و زبان انگلیسی راه یافت و شناسنامه‌ی فرهنگـی پیـدا کـرد (بلوکشـویی، ۱۳۸۸:

---

۱. Willam John Thoms
۲. Ambrose Merton

۵۶و۵۵). فولکلور در اصطلاح به مجموعه‌ی افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، ترانـه‌هـا، لغزهـا، چیسـتان‌هـا، رقـص‌هـا، پیشگویی‌ها، اعتقادات و مراسم در مورد تولد، مرگ، ازدواج، کشاورزی، پیشگیری و معالجه بیماری‌ها و بـه طـور کلی آداب و رسوم و عقاید رایج در میان جوامع گوناگون که به صـورت شـفاهی یـا از طریـق تقلیـد و تکـرار از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود، اطلاق می‌گردد. گرچه بسیاری، فولکلور را متعلق به فرهنگ طبقـات پـایین دست جامعه می‌دانند (برومبرژه، ۱۳۸۶: ۳۲تا۱۳) و یا به قول «هیمن»، از جانب فقراء بـرای قدرتمنـدان سـروده شده است (ئوسکارمان، ۲۰۰۶: ۶۴)، اما معتقدند که فولکلور «عواملی را از فرهنگ اندیشمندانه مـی‌گیـرد و بعـد آن‌ها را مردمی می‌کند» (برومبرژه، ۱۳۸۶: ۳۲تا۱۳).

فولکور در زمینه‌ی بعد زمانی باید در زیر سنگ آسیای گذر زمان، خرد و نـرم شـود و از طریـق واسـطه‌هـای انتقال شفاهی، یعنی فرد و جمع، نسل اندر نسل بگذرد و ادامه یابد. با این همه، فقـط قـدمت و کُهنگـی عناصـر فولکلور نمی‌تواند عامل تشخیص ماهیت فولکلور باشد. فولکلور خصلتی پویا دارد و در هـر زمـان ممکـن اسـت ساخته و به کار برده شود(بلومشویی، ۱۳۸۸: ۵۶و۵۵). به همین دلیل است که مـی‌گوینـد: «اعمـال و رفتارهـای فولکلوری به مناسبت و بنابر مقتضیات تکرار می‌شود؛ یعنی آنچه یک یا چند مرتبه یا در دوره‌ی محدودی اتفـاق می‌افتد، فولکلور نیست و یا ابداع‌کننده و زمان شروع رفتار و اعمال فولکلوری مشخص نیست. این پدیده‌هـا بـه وسیله عامه‌ی مردم به وجود آمده است. البته در گذشته‌ی دور مبدعی داشـته، ولـی بـه مـرور ایـام آن شـخص فراموش شده و فقط عمل او به جا مانده است» (قرانی‌مقدّم، ۱۳۷۴: ۱۶۶). صاحب‌نظران، از فولکلـور بـه عنـوان زندگینامه یا شرح حال یک ملت یاد می‌کنند؛ زیرا با مطالعه‌ی آن می‌توان به تحول فکری و اجتمـاعی آن ملـت پی‌برد و سهم آن را در شکل‌گیری تمدن بزرگ انسانی از میراث و تمدن قدیمی، تعیـین کـرد. فولکلورشناسـان، کارکردهای بسیاری را برای فولکلور ذکر کرده اند که از جمله آنها می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

۱ . ایجاد همبستگی قومی و نژادی و نزدیک نمودن قومیت‌ها و ملیت‌ها به یکدیگر.

۲ . فولکلور هر ملتی، در حقیقت، حافظه‌ی تاریخ سیاسی و اجتماعی آن ملت است.

۳ . فولکلور را می‌توان خاستگاه و شالوده‌ی الهامات بشری در زمینه ادبیات و هنر به حساب آورد.

۴ . فولکلور را می‌توان نوعی رابط فرهنگی بین نسل‌های مختلـف بـه حسـاب آورد. (نشـریه حـدیث، ۱۳۸۴).

ارتباط فولکلور با هویت قومی و ملی

رولان برتون[۱] -که مطالعات گسترده و عمیقی در زمینه‌ی قوم‌شناسی و هویت انجـام داده اسـت- بـر این باور است که انسان‌ها به صورت آگاهانه، تمایل زیادی دارند که هویت خود را در یـک گـروه خـاص بیابند (بروتون، ۱۳۸۴: ۲۴و۲۳). هویت‌یابی افراد در گروه‌ها سرچشمه‌ی نیروی روانی، تـوازن و شـکوفایی شخصیتی است. زیرا هر فردی از لحاظ ذهنی خود را متعلق به گروهی از انسان‌ها می‌داند و از این طریق

---

۱ . Ronald Berton

است که می‌توان او را به صورت عینی تعریف کرد و جایگاهش را در کل انسانیت مشخص نمود. خلعتبری لیماکی[۱] نیز در نوشتاری کوتاه به رابطه فولکلور با هویت ملی و قومی اشاره کرده و می‌گوید: «هویت آدمی از منابع گوناگونی سرچشمه می‌گیرد و فرد در پناه عناصر گوناگونی که به زندگی او معنی می‌بخشد، می‌تواند به درجاتی از تعادل شخصیتی دست یابد. یکی از منابع هویت بخش از دوران های بسیار دور، علائق قومی بوده است که نه تنها جنبه‌های شناختی فرد، یعنی باورها و ارزش‌های اساسی، بلکه مهارت‌های مادی و ابزاری و نیز لوازم ارتباطات میان فردی را تأمین می‌کند و نوعی احساس همبستگی تام با قوم و قبیله پدید می‌آورد. فولکلور یک ملت به او احساس ایمنی می‌بخشد و در عین حال، او را واجد هویتی خاص می‌کند که از اقوام و طوایف دیگر متمایز است. بنابراین مفهوم هویت قومی تنها در قیاس هویت یک قوم با اقوام دیگر معنا پیدا می‌کند. تا زمانی که عناصر هویت قومی پا بر جا باشد، احساس ایمنی روانی نیز برقرار می‌ماند. فرد، خویش را در آیینه قوم می‌نگرد». بنابراین فولکلور به دلیل این‌که «از درونی‌ترین لایه‌های جوامع ریشه می‌گیرد و در زمان‌های گوناگون تاثیرات خود را بر روی ذهن و افکار توده مردم می‌گذارد» (بختیاری، ۱۳۸۶: ۱۲) آیینه‌ی تمام نمای هویت یک قوم یا ملت می‌باشد. بدون شک ادبیات شفاهی بخشی از فولکلور یا فرهنگ عامه محسوب می‌شود و توانایی شگرفی در خلق تصویری از ملت و هویت ملی دارد. زیرا به ضبط روح ملی و تجسم ویژگی‌های منحصر به فرد یک ملت می‌پردازد. الکساندر ماتیل[۲] در کتاب دایره‌المعارف ناسیونالیسم خاطر نشان می‌کند که حتی در دنیای جدید نیز ادبیات، نماد هویت ملی محسوب می‌شود؛ زیرا در دنیای جدید نیز، مردم بخشی از جمع‌های بزرگ هستند و جنبه‌های مهم هویت خود را از او می‌گیرند. ولی این جمع‌ها به صورت انتزاعی حفظ می‌شوند، نه از طریق تعاملات چهره به چهره جوامع قبلی. به دلیل این فقدان رابطه‌ی مستقیم، توانایی رسانه‌ای چون ادبیات برای تصویر و اشاعه‌ی این هویتهای مشترک، قدرت فزاینده‌ای می‌یابد (ماتیل، ۱۳۸۳: ۳۹۴).

با توجه به مباحث فوق، می‌توان گفت که فولکلور منبع مهمی برای کشف هویت اقوام و تمدنهایی می‌باشد که دارای خودمحتاری زیادی در بازتولید عناصر فرهنگی و زیستی خود هستند و ارزش‌های فرهنگی مشترکی با هم داشته باشند و احساس تعلق به یک واقعیت بیرونی آنان را از دیگر اقوام، متمایز کند.

قدمت و غنای ادبیات فولکلور کُردی

از زمانی که انسان زیبایی را در طبیعت، محیط زندگی و نیز در خود احساس کرده است، به نوعی بیان ادبی، برای ابراز آن متوسل شده که در حین سادگی و بی پیرایگی، زیباترین و خلاقانه‌ترین اشعار و تمثیلات شفاهی را به یادگار گذاشته است. کُردها به عنوان یکی از قدیمی‌ترین اقوامِ ساکنِ خاورمیانه، در سیر تکاملی فرهنگی خود دوران‌های متعددی را از سرگذرانده‌اند و تغییرات اجتماعی زیادی را تجربه

---

[۱] http://www.hawzah.net/Hawzah/Magazines/MagArt.aspx?MagazineNumberID=5008&id=43692

[۲]. Alexander Motyl

کرده‌اند، از آن‌جا که ادبیات شفاهی هر قومی، قدیمی‌تر از ادبیات مکتوب آن است، بنابراین طبیعی است که ادبیات شفاهی کُردی نیز به مراتب قدیمی‌تر از ادبیات مکتوب آن می باشد[۱]. زیرا «تمدن هر قوم صد برابر آنچه در صفحات کتاب ثبت می‌شود، در افواه و قلوب مردمان محفوظ است که از نسلی به نسلی آن را انتقال می‌دهند»[۲]. صدراالدین نورالدین در مورد اینکه چرا کُردها از فولکلور غنی برخوردارند، به ۵ مورد اشاره می کند: «۱- طبیعت کردستان زیبا و دل انگیز است و آدم را وادار به اندیشیدن می‌کند و دنیایی خیال‌انگیز و اهورایی را در دل می‌پروراند. ۲- سرشت و طبیعت کردستان متنوع بوده و شرایط زندگی و تنوع در کار و فعالیت (دامداری، کشاورزی، بازرگانی، صنایع دستی و...) در مقیاس وسیعی از سرزمین کُردها، تکثّر فرهنگی و چندگانگی را به وجود می‌آورد. ۳- زمستان‌های سرد و طولانی همراه با شب‌های پاییز در مناطق کردنشین، فرصتی برای هم‌نشینی و هم‌اندیشی به وجود می‌آورد تا آنان حول آتش وکرسی یا در مجالس ویژه بنشینند و به حکایت‌خوانی بپردازند؛ که این امر خود به بسط و توسعه ادبیات شفاهی می‌انجامید. ۴- ادبیات کُردی چندین لهجه و زیر لهجه دارد که بر غنای زبانی و فولکلوری آن افزوده است. ۵- کمبود افراد باسواد و تاخیر در سوادآموزی و همچنین فقدان رسم‌الخط و ادبیات نوشتاری مخصوص به زبان کُردی، باعث شده که انتقال آن، نسل اندر نسل به صورت شفاهی باشد و دخل و تصرف در آن صورت پذیرد؛ تا جایی‌که اسم گوینده و صاحب اصلی آن فراموش شود و به میان ملتهای هم‌جوار برود و آنان با تلفیق عناصری از فرهنگ خودشان، تغییراتی در آن به وجود آورده، آن را از آن خود کرده و دوباره به میان کُردها باز گردد» (نورالدین، ۲۰۰۵: ۳۲). به همین دلیل است که "مارو"[۳] (شرق‌شناس مشهور) می‌گوید: فولکلور کُردی تنها در میان کُردها رایج نیست، بلکه در میان ملت‌های دیگر خاورمیانه (عرب، فارس، ترک، آذربایجانی، ارمنی و آشوری) نیز رایج می‌باشد (مسته‌فا ره-سوول،۱۹۷۹: ۱۰). "مینورسکی" نیز بر این باور است که «ادبیات ملی یا فولکلور در میان کُردها بسیار غنی است. داستان‌ها و سرگذشت‌های ملی اصیل و مخصوص به خود بسیار دارد. از جمله قهرمانی‌های مقاومت در قلعه‌ی "دم‌دم" [۴] در برابر شاه عباس صفوی. کُردها با ذوق و علاقه، برای آن واقعه ترانه‌هایی سروده‌اند که یکپارچه شور و حماسه و قهرمانی است، یا ابیات شورانگیز "مَم و زین" که داستان قهرمانی-های یکی از پهلوانان ملی کُردها به همین نام است و سینه به سینه و نسل به نسل نقل شده و می‌شود»

---

[۱]. کمال مظهر در کتاب «میژووی ئه‌دبی کوردی»، تاریخ ادبیات کُردی را از "بابا طاهر" تا به امروز هزار سال تخمین می‌زند و معتقد است که فاصله زمانی بین بابا طاهر تا رنسانس ادبی شمال کردستان و عده ای از شاعران دیالکت گوران را ادبیات مذهبی یارسان شکل می دهد(میژووی ئه‌دبی کوردی، ص۱۰).

[۲]. اشاره به سخنرانی مرحوم غلامرضا رشید یاسمی در اسفند ۱۳۱۴، در باب مفهوم فولکلور و .... به نقل ازکتاب در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگهای دیگر نگریستن، اثر علی بلوکباشی، صفحه ۶۷.

[3]. N. Y. Maro

[۴]. قلعه‌ای است در قسمت سفلای ارومیه حوالی حوزه‌ی رواندوز.

(مینورسکی، ۱۳۸۲: ۴۴) . بنابراین می‌توان گفت ادبیات فولکلور کُردی، یکی از ادبیات‌های غنـی جهـان است که حجم زیادی از بررسی‌های تاریخی و فرهنگی را که توسط شرق شناسان به انجـام رسـیده، بـه خود اختصاص داده‌اند. بخش عمده‌ی از این تحقیقات، مربوط به زبان و ادبیات شفاهی آنـان بـوده اسـت که امروزه خوان عظیمی از فولکور به صورت مکتوب را در اختیار داریم.

واژه‌ی فولکلور برای اولین بار در سال ۱۹۸۵ توسط "مارف برزنجی"، تحت عنوان «کُرد و فولکلور» وارد زبـان کُردی گردید و بعدها توسط محمد توفیق وردی، عوسمان شارباژیری، طاهر توفیق به کار گرفته شد (نورالـدین، ۲۰۰۵: ۸). نخستین اثری که به فولکلور کُردی پرداخته است، دست‌نویسی از ۱۵ ضرب‌المثـل و پنـد پیشـینیان است که در سال ۱۷۱۱ میلادی، به دو زبـان ارمنـی وکُـردی پرداختـه اسـت[1]، و بعـدها تحقیقـات و مطالعـات گسترده‌ای توسط شرق‌شناسان و خود فولکلوریست‌های کُرد صورت گرفـت کـه شـرح آن در ایـن‌جـا ممکـن نیست. فولکلور آمیختگی نزدیکی با زندگی کُردها دارد؛ زیرا منظومه‌سرایی تـا ایـن اواخـر نیـز در میـان کُردهـا مرسوم بوده است، چون آنان بسیاری از رویدادهای تاریخی خود را در قالب این منظومه‌ها ریختـه‌انـد. "واسـیلی نیکیتین" درباره‌ی فولکلور کُردها می‌نویسد: آنچه در تحقیق و مطالعه در ادبیات کـردی آدم را حیـرت زده مـی-کند، رشد بیش از حد فولکلور آن است (نیکیتین، ۱۳۶۶: ۵۳۲).

فولکلور در زمینه‌ی اجتماعی، یک جریان ارتباطی است که در آن گویندگان نقل و شنوندگان نقل با واسـطه-ی نقل به یکدیگر می‌پیوندند و یک رشته ارتباطی میان خود برقرار مـی کردنـد (بلوکشـویی، ۱۳۸۸: ۷۰). نشـر ادبیات فولکلور کُردی در جوامع سنتی و فئودالی کُرد، بر عهده‌ی حکایـت‌خوانـانی بـود کـه از شـهرت و اعتبـار منطقه‌ای و گاهاً فرا منطقه‌ای برخوردار بوده و احترام و شکوه خاصی در میـان مـردم داشـتند. آنـان بـا تربیـت علاقمندان و شاگردانی مستعد، سنت حکایت‌خوانی را حفظ و آن را چون حرفـه‌ای زنـده نگـه مـی‌داشـتند؛ بـه طوریکه بعضی از آنان با استفاده از این هنر، به دربار حاکمان و فئودال‌های کرد راه پیدا می‌کردند و گل سرسـبد آن حاکم و خاندان می‌شدند. به اعتقاد "هیمن" پیدایش رادیوی بـاتری در روسـتاها، فولکلـور ادبـی کُـردی را بـا چالشی جدی مواجه کرد و در معرض انقراض قرار دارد؛ زیرا اکثر حکایت‌خوانها از کار بیکار شدند و از دعوت بـه مجالس گرم و پرشور حکایت خانی باز ماندند (ئوسکارمان، ۲۰۰۶: ۶۵و۶۴). بنابراین واسطه و کنش ارتباطی کـه برای اشاعه فولکلور لازم بود، کم‌کم از جامعه محو می‌شد و بین پیام دهندگان و پیام گیرندگان فاصله می‌افتـاد؛ بدین ترتیب ثبت و ضبط فولکلور کُردی در پاسخ به این نیاز بوده است.

نگاهی اجمالی به پنج منظومه‌ی لاس و خـزال، شـم و شـمزین، خـج و سـیامند، مـم و زیـن و شورمحمود و مرزینگان

---

[1]. این اثر که نورالدین صدرالدین در کتاب «بەرکوتیکی مەتەلی فولکلوری کردی» ص۱۰، به آن اشاره می کنـد در آرشـیو ماتناداران ارمنستان موجود است.

در میان داستان‌ها و افسانه‌هایی که به زبان کُردی وجود دارند، منظومه‌ها یا «بیت»[۱]ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. این منظومه‌ها که اغلب مضامینی، عشقی، عرفانی و حماسی دارند، ریشه‌ای بس عمیق در تاریخ و فرهنگ مردم کُرد دارند. در این مقاله، منظومه‌های «لاس و خزال، شم و شمزین، خج و سیامند، مم و زین و شورمحمود و مرزینگان» تحلیل محتوا و بررسی می‌شوند.

منظومه‌ی لاس و خزال: این منظومه، عاشقانه و حماسی بوده و داستان دلدادگی لاس، خزال و خانزاد است. در این منظومه، ما با دو تن از زنان کُرد -که بزرگ خاندان و رئیس ایل و عشیره‌ای بزرگ از عشایر کُردستان بوده‌اند- مواجهیم» (فتاحی‌قاضی،۱۳۷۹). یکی «خانزاد»، مشهور به «خانزادخان حریری» و دیگری «خزال» مشهور به «خزاله شوری ملا نبی» است. خانزاد، بزرگ و رئیس خاندان «حریری» و خزال همه‌کاره و نفر اول ایل «مامو دینان» است. آنان هر دو عاشق و دلداده‌ی «لاس» هستند و برای تصاحب او به رقابتی سالم و بدور از هر نوع کینه می‌پردازند.

به جرات می‌توان گفت در این منظومه، زنان، قهرمان اصلی آن هستند و نمونه‌ای از نظام زن‌سالاری در جامعه‌ی کُردی است[۲]؛ ضمن آن‌که نام بسیاری از قبایل، ایلات و آداب و رسوم کُردهای آن دوران در آن آمده است. به اعتقاد هیمن: امثال این منظومه را در تاریخ و ادب کُردی و حتی همسایه‌ها نیز نمی‌یابیم. (ئوسکارمان، ۲۰۰۶: ۶۵و۶۴). او با مقایسه زنان این منظومه و زنان شاهنامه، می‌گوید: هنگامی‌که شاهزادگان اصیل مرد از سلسله ساسانیان محو شدند و دو تن از دختران خسرو پرویز به نام‌های آذرمیدخت و پوران‌دخت بر تخت نشستند، مصادف با بدشگونی، پایان و افول خاندان کیانی بوده است. زیرا فردوسی اندوهگینانه می‌گوید:

شکوهی نماند در آن خاندان   که بانگ خروس آید از ماکیان

در منابعی چون «ذیل تاریخ عالم آرای عباسی»[۳]، زمان حیات این منظومه را به دوران شاه اسماعیل صفوی نسبت می‌دهند. زیرا طبق آنچه در این سند معتبر تاریخی آمده است، «خانزادخان حریری» به مبارزه با شاه صفوی برخواسته، اما با وساطت «احمدخان اردلان» مناقشه برطرف شده است (فتاحی-قاضی، ۱۳۷۹). در خود منظومه نیز پدر «لاس» برای تحصیل به ایالت بابان در سلیمانیه کردستان عراق می‌رود که با توجه به همزمانی دو امیرنشین بابان و اردلان، دلیل دیگری بر صحت مقطع زمانی این منظومه دارد. بنابراین، مسایل مطرح شده در این منظومه از لحاظ تاریخی بسیار جای تامل است.

---

۱. در زبان کُردی به این منظومه‌ها بیت یا چریکه گفته می‌شودکه واژه‌ی بیت در نزد مردم کُرد، کاربرد بیشتری دارد.

۲. این منظومه نشان می‌دهد که نظام زن سالاری یا مادر شاهی تا عصر صفوی در بعضی از نقاط کُردستان وجود داشته است.

۳. ذیل تاریخ عالم آرای عباسی، تالیف اسکندر بیگ ترکمان، به تصحیح سهیل خوانساری، تهران. ۱۳۱۷. ص۳۳. این کتاب مهمترین سند تاریخی درباره پادشاهان صفوی است. ذیل تاریخ عالم آرا، بعد از مرگ اسکندربیگ توسط احمد سهیلی خوانساری تکمیل شده است.

منظومه‌ی «شَم و شَمزین»: این داستان نیز که مضمون آن عاشقانه است، در منطقه‌ی موکریان، روی داده است[۱]. راویان این داستان معتقدند که «شم» دختر عموی «شمزین» و حدیث دلدادگی آنان به واسطه ارتباط خانوادگی بوده است. خانواده‌ی شم، ثروتمندتر از خانواده شمزین بوده‌اند، بنابراین شمزین به عنوان چوپان در خانه‌ی پدری شم مشغول به کار می‌شود. پس از مدتی، سر عاشقی این دو بر سر زبان‌ها می‌افتد. فاصله طبقاتی دو خانواده، مانع از رسیدن آنان به هم می‌شود. بنابراین شمزین از خانه پدری شم بیرون رانده می‌شود. مدت‌ها می‌گذرد، تا اینکه امیر بالکی به خواستگاری شم می‌آید و خانواده شم به او جواب مثبت می‌دهند. به همین مناسبت مجلس رقص و آوازخوانی برگزار می‌شود. شمزین نیز که از ماجرا باخبر می‌شود، خود را به آنجا می‌رساند. متن منظومه تماماً از ابیات پرشوری تشکیل شده است که این دو در آن مجلس برای هم می‌خوانند و از این طریق می‌خواهند که پایبندی خود را به عشق و پیمانی که با هم بسته‌اند نشان دهند. در آخر بر خلاف دیگر منظومه‌ها -که سرانجامی تراژدیک دارند- حاضرین و از جمله خواستگاران در مقابل این سوز و گداز عاشقانه سر تسلیم فرود می‌آورند و شم را به عقد شمزین درمی‌آورند.

خَج و سیامند: داستان خج و سیامند روایت واقعی دو دلداده است که عصر و زمان آن به روشنی مشخص نشده است[۲]. این داستان نیز مانند سایر داستانهای کُردی از جمله مم و زین و لاس و خزال بر سر زبانها است. این دو دلداده که نسبت فامیلی (دخترعمو، پسر عمو) با هم دارند. از صدای دلنشین و جذابی برخوردارند. آنان بسیاری از بیانات عاشقانه‌ی خود را با سوز و آواز برای هم بازگو می‌کنند و عاشقانه همدیگر را دوست دارند. اما به دلیل اختلاف طبقاتی که بین دو خانواده به وجود می‌آید، وصال آنها با مشکل مواجه می‌شود و سرانجام در راه این عشق برفراز کوه کیله‌سیپان، فنا می‌شوند. با توجه به اصیل بودن آن، فضای داستانی این منظومه اختلاط عجیبی با سرشت و طبیعت کردستان دارد. اما داستان، سرانجامی بسیار تراژدیک دارد(ایوبیان، ۱۳۷۲).

مَم و زین: مم و زین مشهورترین و در عین حال قدیمی‌ترین داستان فولکلور کُردی است. که تقریباً در همه‌ی منظومه‌های دیگر کُردی به آن اشاره شده است. این داستان روایتی حماسی-عاشقانه است و بسیاری از مسایل سیاسی و اجتماعی کُردها را نشان می‌دهد. مم یکی از پهلوانان و نزدیکان امیر بوتان[۳] و هم‌چنین عاشق زین (خواهر امیر بوتان) است. در آغاز، امیر با وصلت این دو موافق است اما با شیطنت-

---

[۱]. در مورد مکان داستان «شم و شمزین» دو روایت وجود دارد، یکی اینکه این داستان در منطقه سویسنایه‌تی "اشنویه" بوده است و به قولی دیگر در منطقه "آلان" سردشت روی داده است. تلاش‌های نویسنده این مقاله برای یافتن متن مکتوب این منظومه، به جایی نرسید؛ بنابراین تحلیل پیام‌ها از روی نوار کاستی که با صدای رسول شیرموخ بوده، انجام گرفته است

[۲]. در مورد مکان وقوع این داستان دو گونه روایت وجود دارد. یکی کیله‌سیپان "مهاباد" و دیگری جزیره‌ای در دریاچه وان در کردستان ترکیه است. در کتاب چریکه‌ی خج و سیامند به هر دوی این مکان‌ها اشاره شده است.

[۳]. بوتان منطقه‌ای است در کردستان ترکیه

ها و دسیسه‌چینی شخصی به نام «بکر» (منفورترین چهره‌ی این داستان) ازدواج آنان بـا مشـکل مواجـه می‌شود. این در حالی‌است که مم و زین، عاشقانه به هم عشق می‌ورزند. امیر توسط بکر به ماجرای عشق این دو پی می‌برد، مم را به زندان می‌اندازد ولی به دلیل واهمه از قیـام مـردم و بزرگـان، ناچـار او را آزاد می‌کند. قبل از وصلت، مم در فراق زین می‌میرد و زین به خاطر این مصیبت، نمی‌تواند زندگی بدون مـم را تحمل کند و جانش را در راه عشق مم فدا می‌کند (خانی،۱۹۶۰).

شُرمحمود و مرزینگان: شخصیت‌های اصلی این داستان نیـز هـم‌چـون «شـم و شـمزین» و «خـج و سیامند»، پسر عمو و دختر عمو هستند. در این داستان به منظومه‌ی مم و زین اشاره می‌شـود کـه نشـان می‌دهد این منظومه از نظر زمانی جدیدتر از مم و زین می‌باشد. مرزینگان از بچگی نـامزد شـور محمـود بوده است و با بزرگ شدن آنان میل و علاقه این دو به هم بیشر و بیشتر می‌شود؛ تا جایی‌که به عاشـقی می‌انجامد. اما تحولات بعدی در زندگی خانوادگی این دو، مانع از وصال آنان با هـم مـی‌شـود. زیـرا پـدر مرزینگان از ترس اینکه ازدواج این دو، منجر به از دست رفتن قدرت ایلی از دستش شود، طرحی را برای از میان بردن شور محمود می‌ریزد. شور محمود، با شجاعت و جسارت از آن بیـرون مـی‌آیـد، بـه همـین دلیل، داستان ابعاد تازه‌تری پیدا می‌کند و در آخر سرانجامی همانند «خج و سـیامند» مـی‌یابـد (فتـاحی-قاضی، ۲۰۰۷).

روش پژوهش

تحلیل محتوا در واقع کشف محتوای پنهان داده‌ها یا واحدهای مورد تحلیل از ورای گفته‌ها، تصویرها، سمبل‌ها و ... است؛ خواه واحدها متونی نوشـتاری باشـند،ماننـد متـون تـاریخی، سیاسـی، حقـوقی و یـا گزارش‌های علمی و تالیفات ادبی منثور و منظوم و... . بدیهی است تحلیـل هـر یـک از مـوارد برحسـب موضوع مورد بررسی، روش‌شناسی خاص خود را می‌طلبد. در موارد بسیاری پیـام‌هـای موجـود در شـکل ظاهری واژه‌ها یا داده‌های آماری و نموداری نیست، بلکه باید از ورای این داده‌ها به کشف واقعیت درون پیام‌ها و ارزیابی آنان پرداخت. در این پژوهش، با روش تحلیل محتـوا، بـه بررسـی پیـام‌هـا و نمادهـایی پرداخته شده است که دلالت بر ویژگیهای مثبت و منفی زنان در پنج منظومه‌ی مورد بحث دارد. سیمای زنان در منظومه‌ها را در دو مقوله‌ی بزرگ، تحت عنوان ویژگی‌های مثبت و ویژگی‌هـای منفـی قـرار داده و برای هر کدام از این دو مقوله، ۱۰ ویژگی مثبت و ۹ ویژگی منفی در نظر گرفته شده است. ویژگـی‌هـای مثبـت شامل: وفاداری، عشق ورزی، عدم وابستگی، تدبیر و دوراندیشی، آزادی عمل، شجاعت، خردگرایی،تلاش‌گـری، هنرمندی و پاکدامنی است؛ و ویژگیهای منفی شامل: تقدیرگرایی، فرمان‌برداری، عهدشکنی، وابستگی، بی‌وفایی، احساساتی بودن، بی‌تدبیری و بی کفایتی، حسدورزی و زیبایی ظاهری می‌باشد. در انتخاب ویژگی‌ها یا مقوله‌های مورد نظر، بیشتر از متن منظومه‌ها استفاده شده است. مقوله‌ها پس از استخراج از متن منظومه‌ها، تعریف شده‌اند. تعریف‌های ذکر شده، ویژه‌ی این منظومه‌ها هستند. لازم به ذکر است به منظور بالابردن اعتبار و روایی تحقیق، این ویژگی‌ها، از دیدگاه مردان نیز بررسی شده است. برای مثال در جایی‌که صحبت از وفاداری یا بی‌وفـایی زن شده، مشخص شده که اقرار به این عمل، از جانب زنان صورت گرفته است یا مردان. در تجزیه و تحلیل محتوای

پیام‌ها، منظومه‌هایی که متون بیشتری داشته‌اند تعداد پیامهای بیشتری از آنها استخراج شده است؛ مانند «لاس و خزال و مَم و زین». در عوض، منظومه‌ی «شَم و شمزین» که متن کمتری داشته، تعداد پیام‌های کمتری از آنها استنباط شده است.

تعریف بعضی از مفاهیم و ویژگی‌های زنان

الف: صفات مثبت زنان

وفاداری: در این پژوهش منظور از وفاداری پایبندی در دوستی و پیمان زناشویی می‌باشد.

عشق ورزی: منظور عاشق شدن، دل دادن و برقراری رابطه‌ی عاشقانه با معشوق است.

عدم وابستگی: یعنی زن مستقلاً و بدون تاثیر شوهر، پدر و بزرگان قبیله، بتواند، امور مربوط به خود را سامان دهد و به آنان وابسته نباشد.

تدبیر و دوراندیشی: در این پژوهش، منظور برخورداری از رأی و نظر کارساز و مشکل گشا و طرف مشورت قرار گرفتن از طرف خانواده و جامعه می‌باشد.

آزادی عمل: یعنی این‌که زن در اجرای اعمال خود آزاد باشد و بتواند بدون تاثیر دیگران نظر بدهد، تصمیم بگیرد و عمل کند.

شجاعت: در این پژوهش منظور دل و جرات کاری را داشتن و از عواقب آن نهراسیدن است.

خردگرایی: در این پژوهش منظور از خردگرایی، اعتقاد و گرایش به نیروی عقل و منطق و برخورد با رویدادها و حوادث طبق معیارهای عقلی می‌باشد.

تلاش‌گری: در اینجا منظور شرکت در فعالیت‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی می‌باشد.

هنرمندی: منظور برخورداری از استعداد و توانایی در زمینه‌های مختلفی چون موسیقی، شعر، آوازخوانی و امور فنی و کارهای هنری است.

پاکدامنی: در این پژوهش منظور وارستگی و عفت است و پرهیز زن از هر گونه عملی که به عفت وی لطمه بزند.

ب: صفات منفی

تقدیرگرایی: در اینجا اعتقاد به قضا و قدر و این‌که همه چیز از پیش تعیین و نوشته شده است و ناتوانی در برابر مقدرات و تسلیم سرنوشت شدن است.

فرمان‌برداری: منظور تحت امر و فرمان بودن و زیر سلطه امر و نهی کسی دیگر واقع شدن است؛ بدون آن‌که زن، از خود اختیاری داشته باشد.

عهدشکنی: منظور عدم پایبندی به عهد و پیمانی که بین طرفین منعقد شده است. در این پژوهش منظور تزلزل در پیمان و شکستن عهد در مسایلی چون عشق‌ورزی، زناشویی، قراردادها و مسایل اجتماعی است.

وابستگی: در این پژوهش منظور این است که زن حوزه‌ی اختیار خود را کاهش دهد و ارتباط و تعلق خاطر به کسی داشته باشد.

بی‌وفایی: در این پژوهش منظور نماندن زن بر سر عهد و وفا، صرفاً در مسایل عشقی و عاطفی است.

احساساتی بودن: منظور حالت کسی است که در حوادث و پیشامدها، زود بر وی اثر می‌گذارد و او را به هیجان می‌آورد و بیشتر دستخوش اثر حواس است تا عقل و نیروی منطق.

بی‌تدبیری و بی کفایتی: منظور عدم توانایی در تدبر و اندیشیدن و طرف مشورت قرار نگرفتن از سوی خانواده و اجتماع است.

زیبایی ظاهری: در این پژوهش، منظور توجه بیش از حد به ظاهر زنان بدون توجه به سایر ویژگیهای دیگر اخلاقی و رفتاری آنان می‌باشد. زیبایی ظاهری به خودی خود ویژگی منفی به حساب نمی‌آید، اما در تحلیل پیامهای این منظومه‌ها، هر جا که فقط زیبایی ظاهری، بدون در نظر گرفتن سایر ویژگیها، مطرح بوده و زن را فقط به خاطر ویژگی ظاهرش تمجید و تعریف کرده‌اند، صفت یا ویژگی منفی به آن اطلاق شده است.

جدول شماره ۱: ویژگیهای مثبت زنان

			منظومه					جمع
			لاس‌و خزال	شم‌و شمزین	خج‌و سیامند	شورمحمود و مرزینگان	مم‌و زین	
ویژگیهای مثبت	وفاداری	تعداد پیامها	28	8	27	27	46	136
		ویژگی‌های مثبت	20.6%	5.9%	19.9%	19.9%	33.8%	100.0%
		منظومه	13.8%	26.7%	32.1%	36.5%	46.0%	27.7%
	عشق ورزی	تعداد پیامها	84	10	16	26	18	154
		ویژگی‌های مثبت	54.5%	6.5%	10.4%	16.9%	11.7%	100.0%
		منظومه	41.4%	33.3%	19.0%	35.1%	18.0%	31.4%
	عدم وابستگی	تعداد پیامها	5	3	4	0	1	13
		ویژگی های مثبت	38.5%	23.1%	30.8%	.0%	7.7%	100.0%
		منظومه	2.5%	10.0%	4.8%	.0%	1.0%	2.6%
	تدبیر و دوراندیشی	تعداد پیامها	16	1	13	3	5	38
		ویژگی های مثبت	42.1%	2.6%	34.2%	7.9%	13.2%	100.0%

		منظومه	7.9%	3.3%	15.5%	4.1%	5.0%	7.7%
	آزادی عمل	تعداد پیام‌ها	26	4	5	10	5	50
		ویژگی‌های مثبت	52.0%	8.0%	10.0%	20.0%	10.0%	100.0%
		منظومه	12.8%	13.3%	6.0%	13.5%	5.0%	10.2%
	شجاعت	تعداد پیام‌ها	11	0	8	2	5	26
		ویژگی‌های مثبت	42.3%	.0%	30.8%	7.7%	19.2%	100.0%
		منظومه	5.4%	.0%	9.5%	2.7%	5.0%	5.3%
	خردگرایی	تعداد پیام‌ها	20	0	5	2	7	34
		ویژگی‌های مثبت	58.8%	.0%	14.7%	5.9%	20.6%	100.0%
		منظومه	9.9%	.0%	6.0%	2.7%	7.0%	6.9%
	تلاشگری	تعداد پیام‌ها	8	1	3	2	3	17
		ویژگی‌های مثبت	47.1%	5.9%	17.6%	11.8%	17.6%	100.0%
		منظومه	3.9%	3.3%	3.6%	2.7%	3.0%	3.5%
	هنرمندی	تعداد پیام‌ها	3	1	1	0	5	10
		ویژگی‌های مثبت	30.0%	10.0%	10.0%	.0%	50.0%	100.0%
		منظومه	1.5%	3.3%	1.2%	.0%	5.0%	2.0%
	پاکدامنی	تعداد پیام‌ها	2	2	2	2	5	13
		ویژگی‌های مثبت	15.4%	15.4%	15.4%	15.4%	38.5%	100.0%
		منظومه	1.0%	6.7%	2.4%	2.7%	5.0%	2.6%
جمع		تعداد پیام‌ها	203	30	84	74	100	491
		ویژگی‌های مثبت	41.3%	6.1%	17.1%	15.1%	20.4%	100.0%
		منظومه	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%

یافته‌های پژوهش:

یافته‌های پژوهش در ویژگیهای مثبت:

وفاداری: یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله‌ی وفاداری با فراوانی ۱۳۶، در حدود ۲۷/۷درصد کل پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. منظومه‌ی مم و زین با فراوانی ۴۶ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی ۸، کمترین میزان را به خود اختصاص داده‌اند.

عشق ورزی: مقوله‌ی عشق‌ورزی نیز با فراوانی ۱۵۴، معادل ۳۱/۴درصد کل پنج منظومه را در برگرفته است، که بیشترین آن به منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۸۴ و کمترین آن به شم و شمزین با فراوانی ۱۰ اختصاص یافته است.

عدم وابستگی: این مقوله با فراوانی ۱۳، معادل۲/۶درصد کل پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. منظومه-ی لاس و خزال، با فراوانی ۵ بیشترین و شورمحمود و مرزینگان با فراوانی صفر کمترین مقدار آن را تشکیل داده‌اند.

تدبیر و دوراندیشی: این مقوله با فراوانی ۳۸، معادل ۷/۷درصد پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. منظومه لاس و خزال، با فراوانی ۱۶ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی ۱، کمترین مقدار این مقوله بودند.

آزادی عمل: یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله آزادی عمل، با فراوانی ۵۰، معادل۱۰/۲ درصد کل این پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. در این میان منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۲۶، بیشترین و شم و شمزین با فراوانی۴، کمترین درصد آن را تشکیل می‌دهند.

شجاعت: یافته‌ها برای مقوله شجاعت نشان داد که این مقوله با فراوانی ۲۶، معادل ۵/۳ درصد پنج منظومه را تشکیل می‌دهد، منظومه‌های لاس و خزال با فراوانی ۱۱ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی صفر کمترین مقدار این مقوله را دارا بودند.

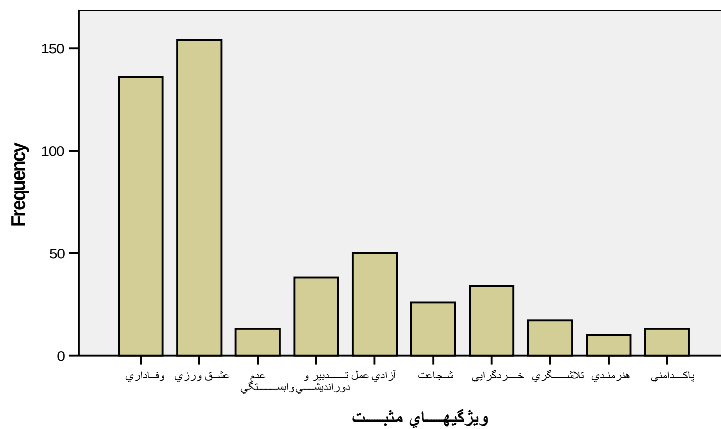
خردگرایی: یافته‌ها برای مقوله‌ی خردگرایی، نشان داد که درصد کل این مقوله در پنج منظومه با فراوانی ۳۴، معادل ۶/۹درصد می‌باشد و منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۲۰ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی صفر، کمترین مقدار آن را تشکیل می‌دهند.

تلاش‌گری: یافته‌ها نشان داد که مقوله‌ی تلاش‌گری، با فراوانی ۱۷، معادل ۳/۵درصد کل این پنج منظومه را دارا می‌باشد. منظومه لاس و خزال با فراوانی ۸ بیشترین و منظومه شم و شمزین با فراوانی ۱ کمترین درصد آن را تشکیل می‌دهد.

هنرمندی: یافته‌های پژوهش برای مقوله‌ی هنرمندی، نشان می‌دهد که درصد کل این مقوله در پنج منظومه، با فراوانی۱۰، معادل ۲درصد می‌باشد که بیشترین آن در مم و زین با فراوانی ۵، و کمترین آن در شورمحمود و مرزینگان با فراوانی صفر است.

پاکدامنی: یافته‌های مقوله‌ی پاکدامنی، در پنج منظومه با فراوانی ۱۳، معادل ۲/۶درصد می‌باشد که بیشترین آن در مم و زین با فراوانی ۵ و در ۴ منظومه دیگر با فراوانی ۲ بوده است.

فولکلور



			منظومه					جمع
		لاس‌و خزال	شم‌و شمزین	خج‌و سیامند	شور محمود ومرزینگان	مم‌و زین	لاس و خزال	
ویژگی‌های منفی	تقدیرگرایی	تعداد پیام‌ها	5	0	4	3	3	15
		ویژگی‌های منفی	33.3 %	.0%	26.7%	20.0 %	20.0 %	100.0 %
		منظومه	17.2 %	.0%	66.7%	42.9 %	30.0 %	27.3%
	فرمان برداری	تعداد پیام‌ها	1	1	0	2	2	6
		ویژگی‌های منفی	16.7 %	16.7 %	.0%	33.3 %	33.3 %	100.0 %
		منظومه	3.4 %	33.3 %	.0%	28.6 %	20.0 %	10.9%
	عهدشکنی	تعداد پیام‌ها	2	0	0	0	0	2
		ویژگی‌های منفی	100.0%	.0%	.0%	.0%	.0%	100.0 %
		منظومه	6.9 %	.0%	.0%	.0%	.0%	3.6%
	وابستگی	تعداد پیام‌ها	1	0	0	0	0	1
		ویژگی‌های	100.0%	.0%	.0%	.0%	.0%	100.0 %

		منفی						
		منظومه	3.4 %	.0%	.0%	.0%	.0%	1.8%
	بی وفایی	تعداد پیام‌ها	3	0	0	0	0	3
		ویژگی‌های منفی	100.0%	.0%	.0%	.0%	.0%	100.0 %
		منظومه	10.3 %	.0%	.0%	.0%	.0%	5.5%
	احساساتی بودن	تعداد پیام‌ها	1	0	0	0	0	1
		ویژگی‌های منفی	100.0%	.0%	.0%	.0%	.0%	100.0 %
		منظومه	3.4 %	.0%	.0%	.0%	.0%	1.8%
	بی‌تدبیری‌و بی کفایتی	تعداد پیام‌ها	2	0	0	0	0	2
		ویژگی‌های منفی	100.0%	.0%	.0%	.0%	.0%	100.0 %
		منظومه	6.9 %	.0%	.0%	.0%	.0%	3.6%
	حسدورزی	تعداد پیام‌ها	1	0	0	0	0	1
		ویژگی‌های منفی	100.0%	.0%	.0%	.0%	.0%	100.0 %
		منظومه	3.4 %	.0%	.0%	.0%	.0%	1.8%
	زیبایی ظاهری	تعداد پیامها	13	2	2	2	5	24
		ویژگی‌های منفی	54.2 %	8.3 %	8.3%	8.3 %	20.8 %	100.0 %
		منظومه	44.8 %	66.7 %	33.3%	28.6 %	50.0 %	43.6%
جمع		تعداد پیام‌ها		29	3	6	7	10
		ویژگی‌های منفی		52.7 %	5.5%	10.9 %	12.7 %	18.2%
		منظومه		100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0 %

جدول شماره ۲: ویژگیهای منفی زنان

یافته‌های پژوهش در ویژگی‌های منفی:

تقدیرگرایی: یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله‌ی تقدیرگرایی، با فراوانی ۱۵، معادل ۲۷/۳درصد را در هر پنج منظومه به خود اختصاص داده است که بیشترین آن در لاس و خرال و کمترین آن در شم و شمزین بوده است.

فرمان‌برداری: یافته‌های پژوهش برای مقوله‌ی فرمان‌برداری نشان داد که این مقوله با فراوانی ۶ معادل ۱۰/۹درصد پنج منظومه را تشکیل داده است، که بیشترین آن در شورمحمود و مرزینگان و مم و زین و کمترین آن در شم و شمزین است.

عهدشکنی: یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله‌ی عهدشکنی با فراوانی ۲، معادل ۳/۶ فقط در منظومه لاس و خزال موجود بوده است. و بقیه منظومه‌ها هیچ پیامی در مورد آن نداشتند.

وابستگی: یافته‌ها نشان داد که مقوله‌ی وابستگی، فقط در منظومه‌های لاس و خزال، با فراوانی ۱، معادل ۳/۴درصد موجود بوده است و بقیه‌ی منظومه‌ها پیامی در این مورد نداشته‌اند.

بی‌وفایی: یافته‌ها نشان داد که مقوله‌ی بی‌وفایی، فقط در منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۳، معادل ۵/۵درصد وجود داشته است. این مقوله در سایر منظومه‌ها صفر بوده است.

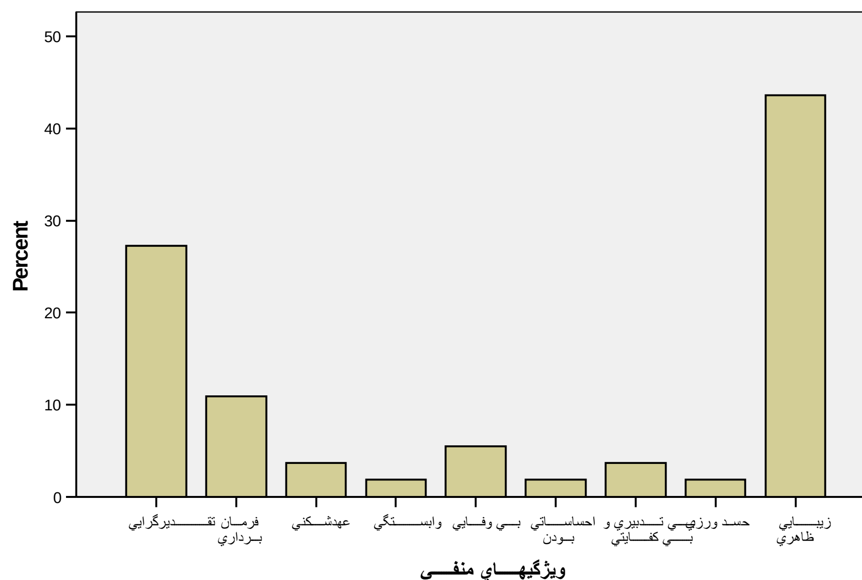
احساساتی بودن: یافته‌ها برای مقوله‌ی احساساتی بودن، نشان داد که این مقوله فقط در منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۱، معادل ۱/۸درصدبوده است و در بقیه‌ی منظومه‌ها صفر بوده است.

بی‌تدبیری و بی‌کفایتی: این مقوله نیز فقط درمنظومه‌ی لاس و خزال، با فراوانی۲، معادل۳/۶درصد می‌باشد و در بقیه‌ی منظومه‌ها صفر بوده است.

حسدورزی: مقوله‌ی حسدورزی در منظومه لاس و خزال با فراوانی۱، معادل ۱/۸درصد بوده است. هیچ پیامی از این مقوله در بقیه‌ی منظومه‌ها وجود نداشته است.

زیبایی ظاهری: یافته های پژوهش برای مقوله‌ی زیبایی ظاهری نشان داد که این مقوله با فراوانی ۲۴، معادل ۴۳/۶درصد، در همه‌ی منظومه‌ها وجود داشته است. بیشترین آن در لاس و خزال با فراوانی ۱۳ و کمترین آن در سه منظومه شم و شمزین، خج و سیامند و شورمحمود و مرزینگان با فراوانی ۲، بوده است.

نمودار شماره 2: ویژگیهای منفی



بررسی ویژگی‌های مثبت از لحاظ جنسیت:

۱۰ مقوله‌ای که تحت عنوان ویژگی‌های مثبت آورده شده شده بودند، از لحاظ جنسیت نیز مورد بررسی قرار گرفتند. یافته‌های پژوهش نشان داد: که درکل ۴۹۱ پیام برای ویژگی های مثبت استخراج شده است. که سهم زنان با فراوانی ۳۸۱، معادل ۷۷/۶درصد و مردان با فراوانی ۱۱۰ معادل۲۲/۴درصد بوده است. مقوله‌ی عشق‌ورزی با فراوانی ۱۰۸، بیشترین و مقوله‌ی پاکدامنی با فراوانی ۷ کمترین پیام-های تولید شده از جانب زنان بودند. مردان نیز در مقولات عشق‌ورزی با فراوانی ۴۶، بیشترین و در مقوله‌های شجاعت و تلاش‌گری با فراوانی صفر کمترین پیام‌ها را تولید کردند. یافته‌ها در جدول شماره ۳ آمده است.

بررسی ویژگی‌های منفی از لحاظ جنسیت:

یافته‌های پژوهش نشان داد که پیام‌های تولید شده برای ویژگیهای منفی توسط زنان با فراوانی ۳۰، معادل ۵۴/۵درصد و مردان با فراوانی ۲۵، معادل ۴۵/۵درصد کل پیام‌ها را تشکیل می‌دهند. مقوله‌ی

تقدیرگرایی با فراوانی ۱۵ و معادل ۵۰درصد، بیشترین مقداری بوده که از جانب زنان تولید شده و مقوله-ی عشق‌ورزی با فراوانی ۲۰ و معادل ۸۰درصد، بیشترین پیام‌هایی بودند که توسط زنان تولید شدند.

بررسی پیام‌های منظومه‌ها به تفکیک جنسیت:

همان‌طور که در روش پژوهش نیز آمده است، پیام‌های موجود در منظومه‌ها به تفکیک جنسیت مشخص شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که زنان در مجموع با فراوانی۳۹۸، معادل ۷۷درصد و مردان با فراوانی ۱۱۹، معادل ۳۳درصد پیام‌ها را تولید کردند. منظومه‌ی (لاس و خزال) با فراوانی ۱۶۵، معادل ۳۱/۵ درصد، بیشترین پیامها را در جنس زنان تولید کرده است. یافته‌ها نشان داد که مردان نیز در منظومه (لاس و خزال)، با فراوانی ۳۸، ۳۱/۹درصد بیشترین پیام‌ها را تولید کردند.

بررسی تعداد پیام‌های مثبت و منفی در منظومه‌ها

همچنان‌که که قبلاً نیز خاطر نشان کردیم. پیامهای منفی مربوط به ویژگی‌های منفی و پیام‌های مثبت به مربوط یه ویژگی‌های مثبت است. یافته‌های پژوهش نشان داد که پیامهای مثبت با فراوانی۴۹۱، معادل ۸۹/۹۳درصد و پیام‌های منفی با فراوانی ۵۵، معادل ۱۰/۰۷درصد کل پیامها را تشکیل می‌دهند. در مجموع پیام‌های مثبت نه برابر پیام‌های منفی می‌باشد.

بحث و نتیجه گیری:

"فریدمن"[۱] در کتاب فمنیسم، یادآور می‌شود که زنان در فراگردهای قومی و ملی به چند طریق مشخص مشارکت دارند: در مقام بازتولیدکنندگان اقلیت قومی، در مقام بازتولیدکنندگان مرزهای گروه-های ملی و قومی، در مقام کنش‌گران اصلی در انتقال ارزش‌های جامعه، در شاخصهای تمایزات ملی یا قومی و در مقام شرکت‌کنندگان فعال مبارزات ملی (فریدمن،۱۳۸۶: ۱۳۵). بنابراین اگر آن را «یکی از چند کلید رازگشای قوم» به حساب بیاورند (ستاری، ۱۳۸۶: ۱)، سخنی به گزاف نگفته‌اند. ماتیل نیز زنان را هم از نظر شخصی و هم از نظر اجتماعی، حاملان نمادین هویت و منزلت به شمار می‌آورد. او معتقد است، تصویر زن -که اغلب یک مادر است- در بسیاری از فرهنگها، نماد روح جمع است؛ اعم از اینکه مام روسیه باشد یا مام ایرلند یا مام هند. در فولکلور کُردی نیز چنین است. اگر نگاهی به منظومه‌های کُردی بیندازیم، متوجه می‌شویم که زنانی از طبقات مختلف اجتماعی، بخش عمده و اصلی منظومه‌ها را تشکیل می‌دهند و نقش بسیار مهمی در بازنمایی هویت و فرهنگ حاکم بر جامعه‌ی کُردها در مقاطع مختلف تاریخی ایفا نموده‌اند (ماتیل،۲۰۰۵: ۳۹۱). آنان در بسیاری از مناسبات اجتماعی، بر مردان پیشی گرفته‌اند؛ تا جایی‌که محققان بسیاری به برتری زنان در فولکور کُردی اذعان نموده‌اند. بنابراین می‌توان گفت، زن حامل منزلت یا کرامت جمع به شمار می‌رود و بیان نقش زن و تبیین مقام وی در هر اجتماعی

---

۱. Jane Freedman

برای نشان دادن چگونگی تفکر آن اجتماع اهمیت بسزائی دارد و موقعیت زن در میان هـر ملتـی معـرف شخصیت و خصوصیات اخلاقی آن ملت است. به عقیده‌ی مینورسکی -مردم شـناس بـزرگ- کردهـا از این حیث روشن‌فکرترین وآزاد اندیش‌ترین ملل مسلمان هستند و زن در میان کُردها حیاتی مثل زنـدگی زن در سایر کشورهای اسلامی دارد، با این تفاوت که دیدی که نسبت به زن در میان کُردها وجـود دارد، کاملاً متفاوت است (مینورسکی،۱۳۸۲: ۴۴).

نتایچ حاصل از ویژگی‌های مثبت: نتایج پژوهش نشان داد، زنان در ۵ منظومه‌ی مـورد بررسـی، واجـد بسیاری از ویژگی‌های مثبت بودند. یعنی آنان همه‌ی ویژگی‌های مثبت موجود در مقوله‌هـا را دارا بودنـد. اما نسبت آنان در منظومه‌ها متفاوت است. در بعضی از منظومه‌ها که زن در مقام ریاست قرار دارد، جدای از یک سری خصوصیات ویژه، با مجموعه‌ای از مسایل اقتصادی، اجتماعی و سیاسـی نیـز روبـرو بودنـد؛ بنابراین طبیعی است که پیام‌هایی که دلالت بر خردگرایی، شجاعت، هنرمندی و آزادی عمل است نیز در آن منظومه‌ها یافت شود. درصد این‌گونه پیام‌ها در منظومه‌هایی چون لاس و خـزال و مـم و زیـن -کـه سوای از جنبه عشقی، جنبه حماسی منظومه نیز مطرح است- بالاتر است؛ زیرا امکان و فرصت بیشـتری برای شرکت زنان در مسایل اجتماعی، ایجاد شده است (جدول شماره ۱ و نمودار شماره ۱).

نتایچ حاصل از ویژگی‌های منفی: تجزیه و تحلیل نتایج حاصل از ویژگی‌های منفـی در منظومـه‌هـای مورد بررسی، حاکی از وجود برخی از ویژگیهای منفی در زنان است. اما میزان آن بسیار پایین است. برای مثال زیبایی ظاهری -که در تعریف ویژگیها، به عنوان ویژگی منفی تلقی شـده اسـت— حـایز بیشـترین پیام‌ها بود. بعد از آن تقدیرگرایی و فرمانبرداری، ویژگی‌های دیگری بودند که با درصد ناچیزی بخشـی از خصوصیات منفی زنان را نشان دادند. هم‌چنین مقولات دیگـری چـون حسـدورزی، احساسـاتی بـودن و وابستگی، در پایین‌ترین حد ممکن قرار داشتند. یعنی برای هر کدام تنها یک پیام وجـود داشـت (جـدول شماره۲ و نمودار شماره۲). در منظومه‌ی لاس و خزال -که صحنه‌ی رقابـت و منازعـات زنـان و مـردان برای تصدی ریاست و حاکمیت است- تعداد پیامهای منفی بیش از ۵۰ درصـد کـل پیامهاسـت (جـدول شماره ۲).

نتایج حاصل از تفکیک جنسیتی: نتایج این بخش به دو موضوع می‌پردازد: نگـرش مـردان نسـبت بـه زنان و نگرش زنان نسبت به خود. این نتایج که در جدول شماره ۵ و ۴ و۳ آورده شده است، نشـان مـی-دهد که زنان در کل، دیدگاه مساعد و قابل قبولی نسبت به خود و هم‌جنسان خود دارند. زیرا اکثـر پیـام-های تولید شده در ویژگیهای مثبت، از جانب زنان بوده است؛ یعنی درصد پیام‌هـای تولیـد شـده توسـط زنان، بیش از سه برابر مردان است. این موضوع هم به نقش اصلی و برتری آنان در منظومه‌ها برمی‌گردد و هم نشان از رضایت از نقش‌ها و وظایفی دارد که جامعه به آنان محول کرده است. دیدگاه مردان نیز در این زمینه، قابل توجه است. زیرا حاکی از انتساب پاره‌ای از ویژگی‌های مثبت زنان از جانب مـردان بـوده است. گرچه در مقولاتی چون شجاعت و تلاش‌گری پیامی وجود نداشته اسـت؛ امـا در کـل، مـردان بـه

برخی از ویژگی‌های مثبت زنان، از جمله پاکدامنی، وفاداری و عشق‌ورزی، با درصدهای قابل ملاحظه‌ای اعتراف کرده‌اند. بررسی دیدگاه جنسی در ویژگی‌های منفی نیز نتیجه تقریباً مشابهی داده است. با این تفاوت که اقرار به برخی از ویژگی‌های منفی از جانب زنان و مردان، اختلاف فاحشی با هم ندارند (جدول شماره ۴). در این زمینه نیز مردان هیچ اقراری به تقدیرگرایی، فرمانبرداری، وابستگی و حسدورزی زنان ننموده‌اند و درصد مقولات دیگر، از قبیل عهدشکنی، احساساتی بودن و بی‌تدبیری و بی‌کفایتی، در پایین‌ترین حد خود بوده است. تنها در مقوله زیبایی ظاهری است که مردان به آن اشاره کرده و آن را ستوده‌اند. اگر با نگرش امروزی به ستایش زیبایی ظاهری زنان نگاه کنیم، می‌بینیم که این رویکرد مورد اعتراض فمنیست‌های زن واقع شده است؛ حال اگر سه مقوله‌ی پاکدامنی، وفاداری و عشق‌ورزی را که مردان در منظومه‌ها به آن اقرار کرده‌اند، به این بحث بیفزاییم، می‌توانیم بگوییم که مردان در سه حوزه‌ی مذکور، در فکر تسلط و مالکیت بر زنان بوده‌اند. زیرا آنان می‌خواهند زنانی پاکدامن، وفادار و اسیر امیال خود را به وجود آورند، تا به الگوی زن آرمانی از دیدگاه خودشان دست یابند و از طریق ستایش زیبایی ظاهری، زنان را در گردابی فرود آورند که هم و غمشان، آرایش و کامجویی جنسی باشد؛ نه اینکه زنانی شجاع و تلاش‌گر را خلق کنند.

نتایج حاصل از مقایسه‌ی پیام‌های مثبت و منفی: جدول شماره ۶ که به این بحث پرداخته است، نشان می‌دهد که تعداد پیامهای مثبت با اختلاف بسیار زیادی که با پیام‌های منفی دارند (۹پیام مثبت به ۱ پیام منفی)، در تمام منظومه‌ها موجودند؛ گرچه نسبت آن در منظومه ها یکسان نیست. نکته قابل توجه این است که در بین پیام‌های منفی نیز، نکته‌ها و گفته‌های تحقیرآمیز و ناخوشایندی که دلالت بر تحقیر و خوارشماری زنان باشد، یافت نمی شود. گرچه زنان موجود در منظومه‌ها به طبقات، عشایر و مناطق مختلفی از کُردستان تعلق داشتند.

بنابراین می‌توان گفت که ادبیات شفاهی کُردی از ظرفیت و پتانسیل زیادی در مطالعه‌ی سیمای زنان برخوردار است. این ژانر ادبی از عناصر اصیل و بادوامی تشکیل شده است که ضمن نزدیکی و همزیستی با ادیان بزرگی چون اسلام، هسته و شاکله‌ی خود را تغییر نداده و به حیات خویش ادامه داده است. زیرا تحولات تاریخی و اجتماعی تنها صورت آن را تغییر داده و به تغییر اصول و ماهیت آن نیانجامیده است. به قول مینورسکی: آنچه نباید در آن شک کرد این است که زن در میان کُردها دارای شخصیت والائی است. بنابراین هیچ تعجبی ندارد اگر نام زنها را بر فرزندان اطلاق می‌کنند، به همین علت است که زنان بسیاری رهبری قوم و قبیله‌ی خود را بدست گرفته واختیاردار آنها بوده‌اند (مینورسکی،۱۳۸۲: ۴۴). به همین دلیل است که زنان موجود در منظومه‌ها، از چهره و سیمایی برخوردارند که با زنان امروز، متفاوتند. آنان از آزادی عمل و حدود اختیارات زیادی برخوردارند. در عشق‌ورزی بی‌باکند و دوستان و همسرانی وفادار بوده‌اند، در کارهای فنی و هنری نقش فعال داشته‌اند. با تدبیر و دوراندیشی در اجرای امور اجتماعی کوشیده‌اند و مشاوران و مدبران جامعه خود بوده‌اند، عاقل و خردمند بوده و به هیچ وجه بزدل و

ترسو نبوده‌اند. در منظومه‌های مورد مطالعه زنان موجودات مغلوب و اسیر سرنوشت نیستند، آنان در عشق‌ورزی نیز، معشوقانی پرده نشین و بی‌اراده نبوده‌اند؛ در بیان و توصیف زیبایی‌های و رشادت‌های معشوق، جسور و بی‌باک‌اند و خود نیز در برقراری رابطه‌ی عاشقانه، پا پیش نهاده‌اند. در ستایش عشق و پاکی آن نیز بی‌بهره نیستند، رابطه‌ی عاشقانه‌ی آنان خفت و خیز و تمنای تن نیست، بلکه بدون هر گونه آلایش جسمانی بوده است. ما در منظومه‌ها با زنان حسود، تنگ‌نظر، بی وفا، پیمان‌شکن، هرزه، وابسته، خرافاتی و بی‌اراده مواجه نیستیم. این القاب و عناوین از زبان گویندگان منظومه‌ها و حتی مردان موجود در منظومه‌ها نیز به کار برده نشده است. به همین دلیل است که در هیچ جای منظومه‌ها، زنان در شکل و هیات شر و ناپاکی ظاهر نشده‌اند. گرچه مردان موجود در منظومه‌ها نیز نگرش خاص خود را داشته و دنبال زن آرمانی خود بوده‌اند.

جدول شماره 3: ویژگی‌های مثبت به تفکیک جنسیت

			ویژگیهای مثبت										جمع
			وفاداری	عشق ورزی	عدم وابستگی	تدبیر و دوراندیشی	آزادی عمل	شجاعت	خردگرایی	تلاشگری	هنرمندی	پاکدامنی	
جنس	زن	تعداد پیامها	95	108	11	35	46	26	28	17	8	7	381
		جنس	24.9%	28.3%	2.9%	9.2%	12.1%	6.8%	7.3%	4.5%	2.1%	1.8%	100.0%
		ویژگیهای مثبت	69.9%	70.1%	84.6%	92.1%	92.0%	100.0%	82.4%	100.0%	80.0%	53.8%	77.6%
	مرد	تعداد پیامها	41	46	2	3	4	0	6	0	2	6	110
		جنس	37.3%	41.8%	1.8%	2.7%	3.6%	.0%	5.5%	.0%	1.8%	5.5%	100.0%
		ویژگیهای مثبت	30.1%	29.9%	15.4%	7.9%	8.0%	.0%	17.6%	.0%	20.0%	46.2%	22.4%
جمع		تعداد پیامها	136	154	13	38	50	26	34	17	10	13	491
		جنس	27.7%	31.4%	2.6%	7.7%	10.2%	5.3%	6.9%	3.5%	2.0%	2.6%	100.0%
		ویژگیهای مثبت	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%

جدول شماره 4: ویژگیهای منفی به تفکیک جنسیت

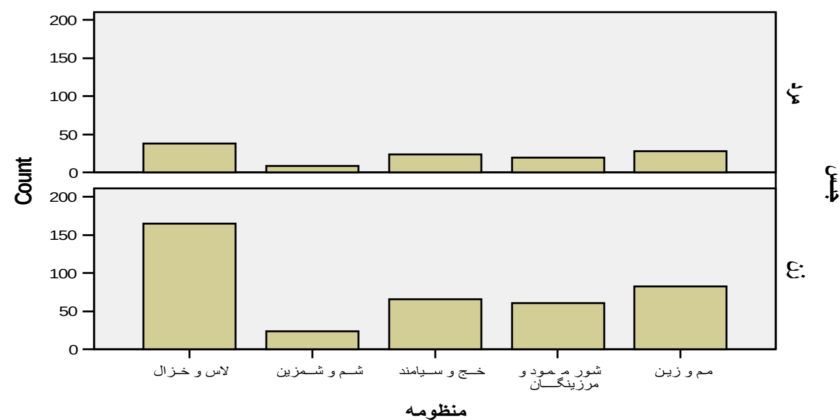
			ویژگیهای منفی									جمع
			تقدیرگرایی	فرمان برداری	عهدشکنی	وابستگی	بی وفایی	احساساتی بودن	بی تدبیری و بی کفایتی	حسد ورزی	زیبایی ظاهری	
جنس	زن	تعداد پیامها	15	6	1	1	1	0	1	1	4	30
		جنس	50.0%	20.0 %	3.3%	3.3%	3.3%	.0%	3.3%	3.3%	13.3%	100.0 %
		ویژگیهای منفی	100.0%	100.0 %	50.0%	100.0 %	33.3 %	.0%	50.0%	100.0 %	16.7%	54.5%
	مرد	تعداد پیامها	0	0	1	0	2	1	1	0	20	25
		جنس	.0%	.0%	4.0%	.0%	8.0%	4.0%	4.0%	.0%	80.0%	100.0 %
		ویژگیهای منفی	.0%	.0%	50.0%	.0%	66.7 %	100.0%	50.0%	.0%	83.3%	45.5%
جمع		تعداد پیامها	15	6	2	1	3	1	2	1	24	55
		جنس	27.3%	10.9 %	3.6%	1.8%	5.5%	1.8%	3.6%	1.8%	43.6%	100.0 %
		ویژگیهای منفی	100.0%	100.0 %	100.0%	100.0 %	100.0 %	100.0%	100.0%	100.0 %	100.0 %	100.0 %

جدول شماره 5: منظومه‌ها به تفکیک جنسیت

			منظومه					جمع
			لاس و خزال	شم و شمزین	خج و سیامند	شور محمود و مرزینگان	مم و زین	
جنس	زن	تعداد پیامها	165	24	66	61	82	398
		جنس	41.5%	6.0%	16.6%	15.3%	20.6%	100.0%
		منظومه	81.3%	72.7%	73.3%	75.3%	74.5%	77.0%
	مرد	تعداد پیامها	38	9	24	20	28	119
		جنس	31.9%	7.6%	20.2%	16.8%	23.5%	100.0%
		منظومه	18.7%	27.3%	26.7%	24.7%	25.5%	23.0%
جمع		تعداد پیامها	203	33	90	81	110	517
		جنس	39.3%	6.4%	17.4%	15.7%	21.3%	100.0%
		منظومه	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%	100.0%

جدول شماره ۶: تعداد پیامهای مثبت و منفی در منظومه‌ها

منظومه	تعداد کل پیامهای مثبت و منفی	تعداد پیامهای مثبت	درصد پیامهای مثبت	تعداد پیامهای منفی	درصد پیامهای منفی	درصد کل پیامها
لاس و خزال	۲۳۲	203	37/17	29	۵/۳۱	۴۲/۴۸
شم و شمزین	۳۳	30	5/50	3	۰/54	۶/۰۴
خج و سیامند	۹۰	84	15/40	6	1/09	۱۶/۴۹
شورمحمود و مرزینگان	۸۱	74	13/55	7	1/29	۱۴/۸۴
مم و زین	۱۱۰	100	18/31	10	1/84	۲۰/۱۵
مجموع	۵۴۶	491	۸۹/۹۳	55	۱۰/۰۷	%۱۰۰



فهرست منابع:

1. ستاری، جلال (۱۳۸۶) **سیمای زن در فرهنگ ایران**، تهران، نشر مرکز.
2. رید، ایولین (۱۳۸۳) **آزادی زنان: مسایل، تحلیلها و دیدگاهها**. مترجم افشنگ مقصودی، تهران،گل‌آذین.
3. بلوکشویی، علی (۱۳۸۸) **در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگ‌های دیگر نگریستن: سی گفتار درباره‌ی فرهنگ**. تهران، گل‌آذین.
4. برومبرژه (۱۳۸۶) مقاله فلکلور از پاریس تا گیلان، مصاحبه با کریستیان، مجله فرهنگ مردم، تابستان ۸۶.
5. ئوسکارمان (٢٠٠٦) **تحفه‌ی مظفریه زمانی کوردیی موکری**. پیشه‌کی و ساخکردنه‌وه و هینانه‌سه‌ر رینووسی کوردی: هیمن موکریانی. هه‌ولیر، ئاراس.
6. قرائی مقدم، امان‌الله (۱۳۷۴) **مبانی جامعه‌شناسی**، تهران، ابجد، چاپ اول.
7. مقاله‌ی فرهنگ عامه (فولکلور) نشریه‌ی حدیث زندگی: آذر و دی ۱۳۸۴، تاریخ استفاده: ۱۳۸۸/۱۰/۲۰.
8. برتون، رولان (۱۳۸۴) **قوم‌شناسی سیاسی**.ترجمه ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.
9. وبلاگ تخصصی فولکلور ایران، تاریخ استفاده: ۱۳۸۸/۱۱/۱۲، قابل دسترس در: http://mkhalatbari.blogfa.com
10. بختیاری، محمدرضا (۱۳۸۶) **فولکلور و ادبیات عامیانه**، ارومیه: ادبیان.
11. ماتیل، الکساندر (۱۳۸۳) **دایره‌المعارف ناسیونالیسم**، جلد۱، سرپرستان ترجمه فارسی کامران فانی، نورالله مرادی، تهران: وزارت امور خارجه.
12. نورالدین، صدرالدین نورالدین (۲۰۰۵) **به‌رکوتیکی مه‌ته‌لی فولکلوری کوردی**، هه‌ولیر، بلاوکراوه‌ی وه-زاره‌تی روشنبیری.
13. عزالدین مصطفی رسول (۱۹۷۹) **لیکولینه‌وه‌ی ئه‌ده‌بی فولکلوری کوردی**.
14. مینورسکی، ولادیمیر فئودوروویچ (۱۳۸۲) **کُردها، نوادگان مادها**، ترجمه جلال جلالی‌زاده، جاماسب کردستانی، نشر ژیار.
15. نیکیتین، واسیلی (۱۳۶۶) **کُرد و کُردستان**، ترجمه محمد قاضی، ج۲ ،تهران، نشر .
16. فتاحی‌قاضی، قادر (۱۳۷۹) **منظومه کُردی لاس و خزال**، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز.
17. ئوسکارمان (۲۰۰۶) **تحفه‌ی مظفریه زمانی کوردیی موکری**، پیشه‌کی و ساخکردنه‌وه و هینانه‌سه‌ر رینووسی کوردی، هه‌ولیر: ئاراس.
18. نوار کاست منظومه‌ی شم و شمزین، گوینده: رسول شیر موخ.
19. ایوبیان، عبیدالله (۱۳۷۲) **چریکه‌ی خج و سیامند**، تهران: شفق.
20. خانی، ئه‌حمه‌د (۱۹۶۰) **مه‌م و زین**، هه‌ژار کردوویه به موکریانی، به‌غدا: نه‌جاح.
21. فه‌تاحی فاضی، قادر (۲۰۰۷) **گه‌نجینه‌ی به‌یتی کوردی**، سه‌رجه‌می به‌رهه‌مه‌کانی قادر فه‌تاحی فاضی، هه-ولیر، ئاراس.
22. فریدمن، جین (۱۳۸۶) **فمنیسم**، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.

بیت در ادب فولکلور کُردی

دکتر حسین مکائیلی[*]

چکیده:

در میان مقولات متنوع ادب فولکلور کُردی، «بیت» جایگاه ویژه‌ای دارد و عمده‌ی توجه مستشرقین و پژوهشگران به این حوزه بوده است. بیت، منظومه‌ی روایی (داستانی) با مضامین حماسی و غنایی است که روایت در آن، برجسته‌تر از سایر نمونه‌های مشابه در ادب فولکلور کردی است و تفاوت‌هایی نیز با آثار دیگر از این نوع در ادبیات دیگر ملل دارد؛ همچون: نقالی و ترانه‌سرایی در ادب فارسی، عاشیق‌سرایی در میان ترک‌ها، بالاد انگلیسی، ویسه‌ی دانمارکی، رومانس اسپانیایی و بیلنای روسی.

بیت سند هویت گذشته و حلقه‌ی اتصال کردها به دیروز است. بین عناصر و مفاهیم آن معنایی هست که پیش از آن که مادی باشد، معنوی است و اگر درست و روشمند تحلیل و بررسی شوند، ارزش‌های انکارناپذیری را عرضه می‌کنند. بیت‌ها دارای ابعاد بسیار گوناگون و گسترده‌ای هستند همچون: وسعت دایره‌ی لغات کهن و اصیل، آهنگ و موسیقی، شعر و وزن، داستان و روایت، آداب و رسوم و ابعاد تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی و... . بررسی هر کدام از این ابعاد، مستلزم صرف وقت و هزینه‌ی بسیار است و هر جزئی از آن می‌تواند به صورت کتاب یا کتاب‌هایی مستقل درآید، اما تاکنون نسبت به دنیای وسیع آنها تقریباً کاری انجام نشده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کُردی، فولکلور، بیت

---

[*] عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد واحد بوکان.

«به روی تخته سنگی سیدوانم، کاکل و مویش
پریشان در مسیر باد می‌رقصید
ولی چشمان کور من
چنان ریش بز کوهی او را دید
الهی چشم جاسوس تو نابینا
الهی بشکند دست تو بر ماشه
صدای تیر می‌آمد
پسر در خون می‌غلتید...» [۱]

فرهنگ عامه (فولکلور)

امروزه فولکلور شامل حوزه‌ی وسیعی از فرهنگ است؛ از باقیمانده‌های پوشاک ملی باستان و امروز گرفته، تا شیوه‌های تهیه‌ی غذا و ظروف و حتی نقش و نگارها و بسیاری چیزهای دیگر که نشانی از خصوصیات کهن یک ملت در وسیله‌ای دست‌ساز یا اثری فکری دارد اما در مجموع، ادبیات‌شناسان جهان به آثار شفاهی یک ملت «ادبیات فولکلور» می‌گویند. این آثار که سینه به سینه و نسل به نسل منتقل و به خاطر سپرده می‌شوند، حاصل تلاش یا خلاقیت فردی خاص نیست بلکه به عنوان اثر آفریده شده توسط ملت شناخته می‌شود و چهره‌ی ساده‌ی آن (چه زبان و چه طرز ادای آن) آرم و نشان آن ملت یا زبان و دوره‌ی تاریخی خود را دارد.

«فرهنگ عامه» برگردان واژه‌ی «Folklore» است که به عنوان یک موضوع مطالعاتی و دانشی جدید در قرن نوزدهم میلادی به منصه‌ی ظهور رسید و آن زمانی بود که عتیقه‌شناسان انگلیسی و زبان-شناسان آلمانی به کنکاش در آداب و رسوم طبقات پایین اجتماع پرداختند. آنچه سبب ترغیب اندیشمندان به این‌گونه مباحث شد، جمع‌آوری، چاپ و نشر«افسانه‌های عامیانه» و تجزیه و تحلیل اسطوره‌ها از سوی دو برادر آلمانی به نامهای یاکوب و ویلهلم گریم [۲] در سال ۱۸۱۲ م. بود. نامی که آنها برای موضوع بررسی خود به کار بردند «Volskunde» بود که به معنای دانش و هنر عوام است (پراپ،۱۳۷۱: ۶). سال‌ها بعد «ویلیام جان تامز» [۳] باستان‌شناس انگلیسی، در نامه‌ای که در تاریخ ۲۲ اوت ۱۸۴۶ م. با امضای مستعار«آمبروز مرتون» [۴] به نشریه‌ی انجمن ادبی لندن«آتنا ئوم» [۵] نوشت، پیشنهاد کرد که از آن

---

[۱] - بخشی از «بیت سیدوان»، ترجمه‌ی مهندس کامل نجاری.

[2] - Jacob and Willhelm Grimm

[3] - William John Thomz

[4] -Ambrose Merton

[5] - Athenaeum c. s. burn

پس بهتر است به جای اصطلاح «تحقیقات عامیانه» کلمه‌ی «فولکلور» استعمال شود. مترجمان در برابر«فولکلور» اصطلاحات: فرهنگ مردم، فرهنگ توده، دانش عوام، حکمت عامیانه، فلسفه‌ی عوام، معرفت عامه، دانستنی‌های عوام، فرهنگ عامه، فرهنگ قومی، آداب و رسوم و اعتقادات عامه، اخلاق عامیانه، توده‌شناسی و عباراتی از این قبیل آورده‌اند. درباره‌ی قلمرو فولکلور نیز همانند ترجمه‌اش، اتفاق نظری وجود ندارد و هر دسته از پژوهشگران فرهنگ عامه در قبال این مسأله موضع خاصی دارند.

برای تقسیم‌بندی این حوزه‌ی وسیع چه باید کرد؟ کدام نظر درست‌تر می‌نماید؟ پیداست که می‌توان تقسیم‌بندی‌های متعددی صورت داد که هر یک از محورهای اصلی آن‌ها نیز شامل صدها مضمون فرعی باشد. برای دریافت زمینه و قلمرو فرهنگ عامه، بجاست به نظریه‌ی سی. اس. برن[1] اشاره کنیم؛ وی معتقد است، موضوعاتی که به نام فولکلور بررسی می‌شوند در ذیل سه مدخل اصلی قرار می‌گیرند: الف: باورها و عرف و عادات؛ ب: آداب و رسوم؛ ج: داستان‌ها، ترانه‌ها و مثل‌ها. محور اصلی بحث ما در این نوشته براساس بخش سوم یعنی همان حوزه‌ی ادبیات عامیانه یا فولکلور است.

فولکلور، معدن و منشأ آفرینش‌های شاعران و نویسندگان است. اگر آبشخور همه‌ی گونه‌ها و جریان-های ادبی را به نوعی، ادبیات فولکلور بدانیم، راهی به خطا نرفته‌ایم. زیرا همان‌گونه که پراپ می‌گوید: «تمامی آثار ادبی زیبا و مشهور ملل، از فولکلور سرچشمه گرفته‌اند» (پروپ، رامان، ش ۲۸، سال سوم: ۵). آن‌چه امروز به عنوان شاهکارهای ادبی و هنری در دسترس ماست، روزگاری به صورت پراکنده بر زبان نیاکان ما جاری گشته و موجود بوده است؛ بدون آنکه خود بدانند خالق این آثار چه کسانی بوده‌اند.

فرهنگ عامه‌ی مردم کُردستان[2] با اینکه از غنا، عظمت و ارزش خاصی برخوردار است، متأسفانه کمتر مورد تحقیق و تحلیل قرار گرفته است. کسانی هم که به آن عنایتی داشته‌اند، اغلب به گردآوری موردی آن اقدام کرده و به بررسی نقاط ضعف و قوت آن نپرداخته‌اند. برای گردآوری فولکلور و پژوهش در آن، زمینه‌های بکر و بررسی‌نشده‌ی بسیار داریم. وظیفه‌ی پژوهشگران ماست که با مطالعه و کاوش پیگیر، گوشه‌های تاریک و ناشناخته‌ی آن را روشن کنند، بشناسند و بشناسانند و بدین وسیله رنگارنگی، تنوع، عظمت و غنای این فرهنگ را آشکار سازند.

منظومه‌های فولکلوریک کُردی

در یک نگاه کلی می‌توان منظومه‌های شفاهی کُردی را به دو گونه‌ی داستانی و غیر داستانی تقسیم نمود. منظومه‌های دسته‌ی اول -که شمارشان بیشتر از نوع دیگر است- بر اساس حوادث تاریخی منطقه، مبارزات ملی و مذهبی، وقوع جنگ و کشتارهای محلی، در آمیزه‌ای با تخیل، بازسازی شده و نیز حدیث عشق‌های ناکام و دلدادگی‌های پرشور خود و دیگران است و نام عمومی«بیت» را بر خود دارند.

---

[2]- منظور از کردستان، تمامی نواحی کردنشین از جمله استان‌های آذربایجان‌غربی، کردستان، کرمانشاه، ایلام و شمال خراسان در ایران، بخش شمالی عراق، شرق ترکیه، شمال و شرق سوریه و ارمنستان است.

منظومه‌های دسته‌ی دوم -که قالب داستانی ندارند- شامل چامه‌های بلنـد عاشـقانه، آوازهـای ملـی و مذهبی، وصف زیبایی‌های طبیعت، میهن و دلداده‌ی جوان بوده و نام‌های مختلفی همچون لاوک (لاوژه) یا حیران، ئازیزه، پاییزه، بالوره، قطار، شه‌و و نیوه‌شه‌و و... دارند. هر کدام از این‌ها، قالب‌های تغزلی خـاص خود را دارند و جزو ژانر ادبی لیریک و نیز آثار رمانتیک محسوب می‌شوند. این‌ها را قالب می‌گـوییم؛ زیـرا هرکدام علاوه بر داشتن آهنگ و وزن خاص، مضمون جداگانه‌ای نیز دارند (موضوع کلی‌تر از درونمایه یـا مضمون است؛ موضوعات محدود ولی مضمون‌ها بسیارند برای نمونه موضوع عشق را می‌توان با مضامین مختلفی بیان کرد) این قالب‌ها دارای موضوعات غنایی هستند؛ اما مضامین مختلفی را بازگو می‌کننـد. در هنگام خواندن و اجرا، عبارت‌هایی در ابتدا یا پایان هر بندشان تکرار می‌شود و اغلب، نام این قالب‌ها هـم برگرفته از همان عباراتِ آغازین یا پایانی است. مثلاً «ئازیزه» با «وه‌ره ئازیز» شروع می‌شود و در ابتـدای هر بند تکرار می‌شود. به علاوه همگی این قالب‌ها جنبه‌ی توصـیفی دارنـد و دربـاره‌ی ابـراز احساسـات عاشقانه و هجران و غربت و ناکامی و... هستند و جنبه‌ی روایی را آنچنـان کـه بیـت داراسـت، ندارنـد. از تفاوت‌های دیگرشان با بیت، کوتاه و موجز بودن است؛ برخلاف بیت که روایت آن ممکن اسـت چنـدین ساعت نیز به طول بینجامد. همچنین این قالب‌ها هنگام خواندن و اجرا توسـط خوشـخوانان بـا سـازهای موسیقی همراه نمی‌شوند. در قدیم -برخلاف کارهای جدید اجرا شده- تنها گهگاه با شمشال (نـوعی نـی خاص کُردستان) همراهی می‌شدند. لازم به ذکر است که خواننده‌ها یا همان خوشخوانان معمولاً در یکی دو قالب از این قالب‌ها مهارت یافته و بدان معروف شده‌اند.

بیت

واژه‌ی «بیت» در هیچ‌یک از فرهنگ‌های فارسی به فارسیِ بررسی شده (بدان معنـی مـورد نظـر مـا) نیامده است. در فرهنگ کردی-فارسی هژار (هه‌نبانه بورینه) در ذیل این مـدخل بـه دو معنـی«داسـتان منظوم» و «آهنگ» آمده است.

به نظر می‌رسد عنوان اصلی آن«بند» بوده باشد؛ زیرا در کتاب تحفه‌ی مظفریـه، بیـت «مـم و زیـن» چنین به پایان می‌رسد: «یاره‌بی ڕه‌حمان به‌کر نه‌مریێ، به چـوار ڕۆژان ئـه‌و بـه‌نـده‌ی بـو سـاحبی ئالمانی کرد ته‌واوه»؛ یعنی«الهی رحمان بکر نمیرد که در چهار روز این بنـد (مـم و زیـن) را بـرای آن آلمانی (منظور اسکار مان است) نقل کرد.» بنابراین بعید نیست که عنوان «بند» بـه تـدریج بـه «بیـت» تبدیل شده باشد. امروزه بند در اصطلاح بیت‌های کُردی، قطعه‌ای است که برای بیان مطلب واحـدی در طول قطعات دیگر سروده شده باشد؛ اعم از اینکه مصراع‌های آن هم قافیه باشند یا نباشند؛ یـا مـی‌تـوان آن را معادل«بند» در ترجیع‌بند و ترکیب‌بند دانست.

حال تعریف بیت و بیان ویژگی‌های آن: بیت‌ها منظومه[1]‌های شفاهی (فولکلوریک) با مضامین اساطیری، حماسی، غنایی، تاریخی، اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و یا تلفیقی از دو یا چند مضمون هستند که به شیوه‌ی منظوم یا آمیخته‌ای از نظم و نثر ساخته می‌شوند. عنصر روایت در آنها بسیار برجسته است و جزو اشعار روایی[2] محسوب می‌شوند. بعضی از بیت‌ها وزن هجایی دارند و برخی دیگر وزن شناخته-شده‌ای ندارند؛ اما نوعی سجع و موسیقی درونی در آنها دیده می‌شود. کوتاهی و بلندی مصرع‌ها و تساوی هجاها در آن مبنا نیست. قافیه در آن نقش مهمی دارد. ساختار صوری آن در صورت نوشتاری (بر روی کاغذ) به شکل بند بند است و جملات یا مصرع‌هایی در ابتدا یا پایان هر بند آن تکرار می‌شود و نوعی ترجیع‌بند پدید می‌آورد.

هر بیت یا مجموع چند بیت در آهنگ خاصی قرار می‌گیرند و اغلب بدون همراهی با ساز، توسط «بیت‌بیژ» (بیت‌گو) یا «خوشخوان» در محافل و مجالس عمومی خوانده می‌شوند. محققان، زمان پیدایش آنها را دوران طولانی فئودالیسم در کُردستان دانسته‌اند. معمولاً از هر بیت روایت‌های مختلفی در یک منطقه یا مناطق مختلف کُردستان بر سر زبان‌هاست؛ اما محتوای اغلب روایت‌ها یکی است و تا حد زیادی همچون گذشته باقی مانده است. تأثیر ادبیات و عناصر ادیان مختلف (اسلام، مسیحیت، یهودیت و...) در بیت‌ها قابل ردگیری است. بیت‌های کردی نگهدارنده و احیاکننده‌ی آداب و رسوم، معتقدات و نشان‌دهنده‌ی اوضاع تاریخی، اجتماعی، فکری، فرهنگی و سیاسی کُردها هستند؛ آنها را «آینه‌ی تمام-نما»[3]ی زندگی اجتماعی کُردها نامیده‌اند که از تجربه‌های گرانبار زندگی پر فراز و نشیب گذشته‌ی مردم کُردستان سرشارند و هم در زندگی ذهنی و هم در حیات عملی، محرک و برانگیزاننده‌اند. عناصر ظلم-ستیزی و عدالت‌خواهی و تلاش برای حصول زندگی بهتر در آنها بسیار قوی و فعال است و قهرمانان مردمی آنها، پیوسته الگوی جنبش‌های تاریخی و اجتماعی بوده‌اند. در بیت، پرده از واقعیت زندگی برداشته می‌شود و راه و رسم زندگی با تمامی ابعاد خوب و بدش نشان داده شده و برای آنها که کُردها را به خوبی نمی‌شناسند، بسیار سودمند است. هرحادثه‌ی مهم سیاسی و تاریخی، هر رویداد اجتماعی چشمگیر، هر داستان تلخ و شیرین غنایی و هر سور و شیون بزرگ که در ناحیه‌ای از کُردستان رخ داده، خوشخوانان گمنام و بی‌سواد، آنها را با وزن‌های هجایی یا غیر هجایی بومی به زبانی ساده، اما پخته، ناب

[1] -بیت هم جنبه‌ی شعری و تصاویر و تعابیر شاعرانه دارد و هم جنبه‌ی داستانی؛ و چون داستان و ماجرایی را به زبانی موزون (خواه هجایی یا غیر هجایی) روایت می‌کند می‌توان آن را «منظومه» نامید.

[2] - شعر نقلی یا روایتی (Narrative Verse) از قدیمترین انواع شعر است و به شعری اطلاق می‌شود که واقعه‌ای تاریخی و یا قصه و سرگذشت و حکایتی را بیان کند. اشعار روایتی را می‌توان به چند بخش تقریباً متمایز قسمت نمود: اول روائی‌های ملی و حماسی؛ دوم روائی‌های تاریخی اعم از مذهبی و غیرمذهبی؛ سوم روائی‌های عشقی و عمومی؛ چهارم روائی‌های تمثیلی و یا اخلاقی (فرهنگ ادبیات و نقد، جی. ای. کادن، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند).

[3] - عنوان«آینه‌ی تمام‌نما» (ئاوینه‌ی بالانوین) را آقایان احمد بحری و علی خضری در مقالاتی با عنوان «فولکلور چیست؟» در مجله‌ی سروه به کار برده‌اند.

و روان به نظم کشیده و آهنگی ویژه برایش در نظرگرفته و آن را «بیت» یا «بند» نامیده‌اند. روز بـه روز بر غنای آن افزوده و سینه به سینه به ما سپرده و از فراموشی مصون داشته‌اند.

پی بردن به تعداد دقیق بیت‌ها اگر غیر ممکن نباشد، کار آسانی هم نیست. از هر بیتی نیز که تـاکنون شناخته شده و از نابودی و فراموشی در امان مانده، روایات مختلفی وجود دارد که متن چاپ یـا خوانـده و اجرا شده و یا اسامی آنها را می‌توان در کتاب‌ها، نشریات کردی، نوارهای کاست و سی‌دی‌های موجود در بازار نشر یافت. "دکتر صفی‌زاده" در یکی از مقالات خود اسامی بیش از یکصد بیت کُـردی را بـه ترتیـب الفبایی ذکر کرده است.

از بیت‌های معروف می‌توان به این تعداد اشاره کرد: «دمدم، مم و زین، زنبیل‌فـروش، خـج و سـیامند، لاس و خزال، صیدوان، ناصر و مالمال، برایموک، کاکه میر و کاکه شیخ، شیخ مند و شیخ رش، لشـکری، شورمحمود و مرزینگان، سعید و میر سیف‌الدین، شیخ صـنعان، سـوارو، شـیر و کـه‌ل، محمـل و ابـراهیم دشتیان، زلیخا و فتول، خورشید و خاور، مهر و وفا، شیرین و فرهاد، جولندی، احمد شنگ، بهرام و گلندام، شیخ فرخ و خاتون استی».

چند نمونه از زیبایی‌های بیت

از میان بیت‌ها برخی مشهورترند و اغلب خوشخوانان آنها را از حفظ بوده یا هستند. البتـه نمـی‌تـوان از این گفته، چنین استنباط کرد که ارزش ادبی، تاریخی و... بیت‌های مشهور بیش از بقیه اسـت؛ زیـرا تنهـا پس ازگردآوری و چاپ و تحلیل همه بیت‌ها می‌توان چنین نتیجه‌ای گرفت. ناگفتـه پیداسـت کـه بـرای آشنایی با بیت و رموز شعری و زیبایی‌های کلامی، باید آنها را به طور مسـتقیم و زنـده از زبـان بیـت‌گـو شنید یا حداقل متن نوشتاری آن را خواند. اما گذشته از مشکل ترجمه، به دلیل محدود بودن دامنه‌ی این نوشتار، نمی‌توان چنین کاری کرد. تنها متنِ یکی از بیت‌ها خود کتابی کامل خواهد شد و متأسّفانه مجال نیست در چنین نوشته‌ی مختصری حتی خلاصه‌ی منثور یکی از این شاهکارها را نقل کرد.

تجسّم این تصویر کار دشواری نیست: «بیت‌گو پیرمردی خوش چهره و روستایی، دستارش را تا ابروان پایین آورده، دستی بر گوش دارد و در دست دیگر تسبیح صد دانـه‌اش را مـی‌چرخانـد. صـدا بـر آورده و همچون کبک کوهساران، سوز درون پر جوشش را شکفتن‌گاهِ واژگان کرده و پی‌درپی مـی‌خوانـد. بسـیار استادانه واژگان را جمله به جمله گردنبندی برای گردن معشوق می‌سازد. سیل اشک برگونه‌هایش جـاری شده و با هیجان خاص و استادی کـم‌نظیـر، ظلـم و بیـداد، تهـاجم و تـاراج، شـجاعت دلاوران، زیبـایی زیبارویان، ازخودگذشتگی ایثارگران، زبون نشدن آزادگان، تلألؤ زیورآلات، وفـاداری در عشـق، تـلاش و عزم درکار، دستِ خون‌آلوده‌ی ظالم، سینه‌های چاک زده و حتی گرمـی اشـک و سـوز درون را همچـون تصویری شفاف و واضح برای شنونده مجسم می‌کند. او را سوار بر بال خیال برای اندک زمانی به گذشته می‌برد و زندگی کُردها را برایش مجسم می‌کند. از آرزوها و امیدها می‌گوید. حوادث خونین و دلخـراش را زنده می‌کند و زندگی و سرگذشت پدران را مایه‌ی جاودانی تاریخ می‌سازد».

محمد قاضی در بخشی از «خاطرات یک مترجم» نوشته است: «آن روز، داستان بسته شـدن نطفـه‌ی لاس بر پشت شیر را -که بی‌اغراق یکی از شاهکارهای حماسی ادبیات جهان است- به آهنـگ خوانـد و سپس چند بیتی از گفتگوی عاشقانه‌ی لاس و خزال را به همان آهنـگ ادا کـرد. خـوش صـدایی وی و زیبایی شعرها در آن حالِ خوش و فراغِ بال و صفای آب و هوا و دلنشینی منظره‌ی بیشه و رودخانه چنان در آن مرد باختری آشنا با روح کرد (اسکارمان) کارگر افتاد که بی‌اختیار از جا برجست و شروع به پایکوبی و دست‌افشانی کرد و سوگند خورد که زیباتر از این حماسه‌ی عشقی را در آثار هیچ یـک از بزرگـان ادب اروپا از دانته گرفته تا شکسپیر و گوته ندیده است».

نکته‌ی قابل توجه دیگر اینکه قهرمانان بیت‌ها اغلب، افرادی غیر عادی نیستند و قدرت اعجاب‌انگیزی ندارند. کوهی را به دنبال خود نمی‌کشند؛ خود را در کام اژدهای هفت سر نمی‌اندازند؛ با گرد و غباری بـه آسمان نمی‌روند؛ روحشان در شیشه نیست و در مقابله با دیوها قرار نمی‌گیرنـد؛ طلسـم و جـادو را باطـل نمی‌کنند؛ بلکه انسان‌هایی عادی‌اند که نسبت به اطرافیان خود مزیت‌های چندانی ندارند.

تصاویر ناب شاعرانه هم در بیت‌ها فراوان است. در برخی نیز همچون «شیخ مند و شیخ رش» عناصـر اسطوره‌ای و عرفانی به وضوح پدیدار است. در بیت «سـوارو» مـی‌بینـیم کـه دختـری پشـیمان از نـاز و فخرفروشی به عاشق خود، این‌گونه زمزمه می‌کند:

«اکنون بالای تپه‌ها جنگ درگرفته و دلدارم زخمیِ تفنگِ دولول است

ای کاش دستم می‌شکست وچشمانم نابینا

چقدر برای بوسه‌ای از گونه‌هایم پرپر زد اما افسوس ندادمش

بگویید هیچ طبیبی به سراغش نرود تا خود از زنگارِ حلقه وگوشواره‌ها، ازعرق سینه وگردن و آب لبـانم برایش مرهمی سازم....»

بیت‌گوی دارای طبع و قریحه‌ی لطیف، نازک‌خیالی را به اوج رسانده است:

«ای‌کاش سرمه‌ای بودم سبحانی

پرورده‌ام می‌کردند نزد لقمانی

تا نازنینم مرا با پنجه فرخنده‌اش

به گوشه‌ی چشمانش می‌کشید

از آنجا نیز اشکی غلتان بر گونه‌هایش می‌شدم

و آنگاه که باد شمال یقه‌ی پیراهن کتانش را باز می‌گشاید

بر پستان‌هایش چشمه‌ای می‌گشتم (ترجمه و برگزیده از مجله‌ی ادبی"سروه")

تا هر بیماری که با درد و رنج گران قطره‌ای از آن برمی‌کشید

نوشدارویش می‌شدم...»

علاوه بر این موارد، توصیفات بسیار شگفت و زیبایی در بیت‌ها هست و شنونده یـا خواننـده بـا دنیـای رنگینی از تخیل روبرو می‌شود. بدین ترتیب می‌توان این نکته را هم در تعریف و شناخت بیت اضافه نمود که بیت، روایتی آمیخته با تصاویر ناب شعری است.

منشأ، قدمت و حوزه‌ی تاریخی بیت

زمان سرودن بعضی از بیت‌های موجود را نمی‌توان بسیار دور دانست؛ هرچند که تعدادی از آنهـاماننـد «شیخ مند و شیخ رش» و «شیخ فرخ و خاتون استی» ریشه در تاریخ ایران باستان و دوره‌های اسـطوره-ای دارند و یا در بعضی از آنها عناصری از ادیان یهودیت، مسیحیت و بودایی و اسلام و... دیده مـی‌شـود. اما ریشه‌ی اغلب آنها با حوادث تاریخی کُردستان آبیاری شده و شاخ و برگ یافته‌اند.

از دوران صفویه و عثمانی به بعد بیت‌های زیادی باقی مانده ولی بعید نیست که پیش از آن هم بیـت-گویی و بیت‌خوانی موجود و رایج بوده باشد. یکی از شگردهای تبیین قدمت بیت‌ها تحلیـل اسـطوره‌ای و نیز اجتماعی بیت‌هاست وگرنه حتی توجه و مداقه در تغییرات کلمات و اصطلاحات و اسـامی خـاص هـم کمتر راهگشاست و شاید در این خصوص نتوان به بیش از ۴۰۰ سال قبل بازگشـت؛ یعنـی همـان دوران قدرت نمایی دو امپراتوری بزرگ صفویه و عثمانی.

متأسفانه تعصب ناسیونالیستی برخی محققان، مورخان و افراد ناآگـاه، سـبب شـده بـه جـای تعمـق در مسائل علمی، بکوشند تاریخ و ادبی پر افتخار برای کردها بسازند و نشان دهند. آنها کـاری بـه مـدارک و اسناد تاریخی ندارند و بی‌گمان تحت تأثیر همان دیدگاه افراطی خود نمی‌پذیرند که پیشـینه‌ی کُردسـتان پر از نقاط تاریک تاریخی و حلقه‌های مفقوده است؛ بین زبـان و فرهنـگ امـروز کُـردی و مـثلاً زبـان و فرهنگ مادی و اوستایی به راحتی نمی‌توان ارتباط برقرار کرد و حتی نتیجه‌گیری‌هـای مورخـان بزرگـی همچون "دیاکونوف" را نباید آیات منزل و قطعی دانست همان‌طور که رد کردن مغرضانه‌ی نظریات آنـان نیز دور از انصاف است. همواره باید در نظر داشت که راه کاوش و پژوهش باز است. در مورد بیت‌هـا هـم آیا بهتر نیست بکوشیم با تحلیل فرم و ساختار و واژگان و ده‌ها جنبه‌ی دیگر بیت، نشان دهـیم کـه چـه سرمایه‌ای در اختیار داریم؟

اصالت، تحول و اختلاف روایت‌ها

بیت‌ها در هر منطقه از کُردستان با توجه به شرایط و اوضاع مکانی و زمانی و نیز گویش‌هـای مختلـف تغییراتی یافته‌اند. اصل ماجراها شاید رویدادهایی ساده بوده، اما با توجه به ذهنیت بیت‌گویان یا بسـته بـه شرایط، روایت‌های مختلفی از یک بیت واحد، به وجود آمده است. این تغییرات و تفاوت‌ها در روایت بیت-ها از جنبه‌های گوناگون است؛ مانند تغییر و تحول واژگان و اصطلاحات، تکرارها، تلفیق و ترکیب بخش-های بیتی با بیت دیگر و حتی تغییر آهنگ. گاه تفاوت‌ها به حدی است که در بسیاری مـوارد بازشـناختن متن یک بیت در منطقه‌ای با همان متن در منطقه‌ی دیگر دشوار است؛ برای مثال بیت«مـم و زیـن» در عراق با «مم آلان» در ایران (که بدین نام مشهور است) و «مم و زین احمد خانی» کـه آن را بازنویسـی

کرده تفاوت‌های اساسی دارند؛ هم در محتوا و هم در ذکر اسامی و اماکن. با اینکه این روایات تفاوت‌های زیادی در حجم، واژه‌ها، اعداد، اصطلاحات، تصاویر و شیوه‌ی شروع و پایان دادن، با هم دارند اما در کل محتوایشان یکی است.

پر واضح است هیچ بیتی آن‌گونه که از ابتدا بوده، به دست ما نرسیده است. به نظر می‌رسد مهمترین دلیل آن ذهنیت، علایق و دلبستگی‌های بیت‌گویان، میزان تسلط و مهارت در به نظم کشیدن روایت و قدرت به‌یادسپاری آنها باشد. چنین نبوده که خوشخوان آنچه را شنیده به تمامی به یاد بسپارد و بدون کم و زیاد برای بیت‌گوی بعدی بازگو کند، بلکه اغلب محتوای آن را به حافظه سپرده است و در صورتی که مهارتی در فن شعر داشته، حتی قافیه‌ها را نیز تغییر داده و گاه تفسیر و تعبیر خود را بر آن تحمیل و اضافه کرده، قسمت‌هایی از آن را حذف نموده و بخشی را به نظم و بخشی دیگر را به نثر ادا کرده است. عادات و اندازه‌ی فهم و میزان مهارت و اطلاعات بیت‌گویان کاملاً بر چهره‌ی بیت‌ها پیداست. بی‌اطلاعی بعضی از بیت‌گویان از تاریخ، جغرافیا و شناخت اماکن جغرافیایی و اسامی و دیگر موضوعات موجود در بیت‌ها سبب شده گاهی در روایت خود اشتباه کنند. البته این اشتباهات در روایت آنان قابل ردگیری است؛ مثلاً "رحمان بکر" (راوی بیت‌ها برای اسکارمان آلمانی) در بیت دمدم، شاه عباس صفوی را با فتحعلی شاه قاجار اشتباه گرفته است. گاهی حتی در بیت‌های کهن نام ابزار و وسایل جدید نیز به چشم می‌خورد، برای نمونه بیت‌گو در خج و سیامند تفنگی بر دوش سیامند می‌نهد حال آنکه با توجه به زمان وقوع داستان باید در دستش تیر و کمان باشد. همچنین در بعضی بیت‌ها که رنگ و بوی آیین‌های پیش از اسلام دارند بیت‌گوی مسلمان بنا به خواست شنونده (که او هم مسلمان است) مقداری از ویژگی‌ها و عناصر اسلامی را وارد بیت کرده و آن را در چشم کُردهای مسلمان آراسته است.

احساساتی شدن و دنبال توجیه گشتن بیت‌گو برای رویدادی خاص و واقعی در بیت، عامل دیگری است: در بیت دمدم هنگامی که خان و سوارانش سرگرم مبارزه‌اند و قلعه به دست محاصره‌کنندگان (صفویان) می‌افتد، نگاه بیت‌گو متوجه زن و بچه‌های داخل قلعه می‌شود و هنگامی که می‌بیند زنان و دختران از بالای قلعه یکی یکی خود را پایین می‌اندازند، خواست خود و شنوندگانش را در این حادثه‌ی تاریخی و واقعی دخالت می‌دهد و به افسانه پناه می‌برد. برایشان پر و بال می‌سازد. آنها را به پری مبدل می‌کند تا به سوی ناحیه‌ای دیگر پرواز کنند، به این امید که «خان له‌پ زیرین» (پنجه طلایی) دیگری دوباره برایشان برج و بارویی محکم‌تر بسازد. یا در «مم و زین» هنگامی که «خاتوزین» در کنار «مم» به خاک سپرده می‌شود، گور از هم می‌شکافد و عاشق و معشوق از کمر به بالا به هم می‌رسند. وصال از کمر به بالا در بیت «شور محمود و مرزینگان» نیز آمده است. این امر بنا به خواست شنوندگان و نشانه‌ی باورشان به عشق پاک و واقعی است. این خواست می‌تواند ناشی از ترس از شکست حتمی باشد و با این تغییر خواسته‌اند تخم امید را در دل زنده نگه دارند تا آن را روزی، روزگاری دیگر، در فرصتی مناسب و در زمینی پُر برکت‌تر بکارند و شکوفا سازند. گذشته از این نکته، هنر و ادبیات، عرصه‌ی فرار از تلخی

واقعیت‌های زندگی و جولانگاه تخیل است. پس در واقع اگر گاهی در بیت‌ها به چنین مواردی برخوردیم، نباید بی‌درنگ بر آن مُهر افسانه زده و خیالی و غیر واقعی بپنداریم.

خوبی و بدی یک راویت، ارتباط تامی با استعداد شاعری و فصاحت و بلاغت و معلومات فولکلوریـک و اطلاعات روز و نیز شور و حال آخرین کسی دارد که بیت از زبان وی شنیده و ضبط شده اسـت. بـه نظـر می‌رسد در میان روایت‌ها، روایتی بهتر باشد که فرهنگ عامه را بیشتر در برداشته و بهتـر مجسـم کـرده باشد. شاید بتوان همین نکته را ملاک قضاوت قرار داد و نه نزدیکی و دوری به اصل را، که امری مـبهم و نامشخص است.

در هر صورت همیشه سرنخ‌ها و عناصری در تمامی بیت‌ها هست که می‌تـوان بـرای شناسـایی اصـل ماجرا و نقد و تحلیل از آن بهره گرفت؛ همچون نشانه‌های اسـطوره‌ای، چگـونگی شـروع و پایـان دادن، عناصر کلامی، محیطی، جغرافیایی و بومی، آهنگ و وزن، تطبیق زمان وقوع داستان با تاریخ حکومت‌ها، امارت‌ها، شهرنشینی و... .

روایت و منطق روایی

یکی دیگر از ابعاد بیت‌ها روایت است که از این نظـر، هماننـد اغلـب منظومـه‌هـای روایـی جهـان در چارچوب داستان قرار می‌گیرند. نظریه‌پردازانِ علـمِ روایـت‌شناسـی (Narratology)[1] داسـتان را چنـین تعریف می‌کنند: «زنجیره رویدادهایی که به شیوه‌ای عادی با یکدیگر پیوند داشته باشند» این مختصـه‌ی بیت و نیز وجود تعدادی از عناصر داستانی دیگر در آنها ما را مجاز می‌کند که آنها را چـون داسـتان‌هـای کردی هم نقد و بررسی نماییم.

راوی یک بیت فقط بیت‌گو نیست بلکه از زبان چند شخصیت نیز کمک می‌گیرد و هر بخش مـاجرا از طریق دیالوگ شخصیت‌ها پیش می‌رود.

گفتیم که روایت، یکی از اصلی‌ترین ابعاد بیت است؛ اما باید توجه داشـت کـه روایـت بیـت از منطـق خاص خود پیروی می‌کند. بسیاری از رویدادها و اعمال کاراکترها، بدون منطق مرسوم داستان‌نویسـی، در پی هم می‌آیند. آیا این امر از قدمت زیاد بیت ناشی شده یا اینکه حلقه‌های گمشده دارند؟ می‌توان گفـت بیت‌ها را نیز باید همچون اسطوره‌ها نگریست؛ یعنی همان‌گونه که در اسطوره‌ها همه‌چیز می‌توانـد علـت به وجود آمدن همه‌چیز باشد، در بیت‌ها نیز چنین است. نباید از بیت انتظار داشـت نـوعی منطـق روایـی علمی امروزی داشته باشد؛ زیرا روایتِ زمانی است که خود زندگی نیز علمی و روشمند نبـوده و مـردم بـا دید منطقی به قضایا نمی‌نگریستند. بی‌گمان در زمان‌های دور، مردم این روایت‌ها را عمیقـاً بـاور کـرده و کمتر کسی به دنبال تحلیل منطقی رویدادها بوده است. همانگونه که هدف غایی ادبیات «تـأثیر» اسـت،

---

[1] - «روایت‌شناسی شعبه‌ای از رویکرد علمی نسبتاً جدیدی است که دغدغه‌ی اصلی آن، شناسایی عناصر ساختاری و حالت-های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای متکرر روایت و تحلیل انواع گفتمـان در روایـت مـی‌باشـد. (فرهنـگ اصطلاحات ادبی سیما داد)

اصل مهمِ بیت‌خوانی نیز تأثیر داستان و رویداد در ذهن و خاطر شنونده است و ذهنیت عامه‌ی مردم برای پذیرفتن چنین روایاتی کاملاً آمادگی داشته است و روا نیست امروزه منطق تجویزی جدید داستان‌نویسی را بر منطق روایی بیت تحمیل کنیم.

خوشخوانان (بیت‌گویان)

در هنر بیت‌گویی یا بیت‌خوانی، روایت‌کردنِ استادانه‌ی یک رویداد اجتماعی که فراز و نشیب تاریخی کردها را نشان دهد، دارای اهمیت فراونی است؛ به ویژه اگر در نظر بگیریم راوی، فردی درس خوانده نیست که از راه مطالعه و کتابخوانی و نویسندگی زمینه‌ی قبلی این‌گونه گفتار در وی به وجود آمده و در شیوه‌ی داستان‌پردازی تخصص و توانایی کسب کرده باشد و بتواند پیشامدهای زندگی شخصیت‌ها را در بیت با مهارت چشمگیری تجزیه و تحلیل نموده و سپس خطوط اصلی آن را ترسیم نماید. خوشخوانان در حقیقت تنها از روی صفای خاطر، افکار عالی را در قالب بیت گنجانده‌اند.

آنها مورخان، حافظان و راویان تاریخ، آداب و رسوم و خاطره‌ی قومی مردم خویشند و این میراث فرهنگی را همچون گوهری تابناک به ما سپرده‌اند. آنان را باید آخرین بازماندگان سنت خنیاگری دانست که متکی به روایات شفاهی هستند و به عنوان راوی سنت‌ها و ارزش‌های قومی و ملی و بدیهه‌سرا ناگزیر بوده‌اند حافظه‌ای قوی داشته و بر شیوه‌های سخن‌گویی و آهنگ‌های خاص مسلط باشند. خوشخوان از شاعر جداست. او معمولاً آوازخوان است و اشعار و داستان‌ها را به آواز می‌خواند، همچنان که خنیاگران باستان چنین نقشی داشته‌اند. آنها در روایت و توصیف خصایص و سرگذشت قهرمانان تبحر بسیار داشته و توانسته‌اند وقایع تاریخی و اجتماعی را به زبان بیت بازگو کنند. اشتیاق وافر آنان به هنرشان گاهی وادارشان می‌کرد ماه‌ها و حتی سال‌ها به دنبال بیت‌گوی مشهوری از روستایی به روستایی و از منطقه‌ای به منطقه‌ای بروند؛ زیرا بیت‌گویان مشهور در شش ماهه‌ی دوم سال، ناحیه به ناحیه روستاها را زیر پا می‌گذاشتند و در هر روستایی یکی دو شب را به بیت‌خوانی می‌گذراندند و شاگرد و نوآموزی که تنها با یک بار شنیدن نمی‌توانست بیتی را به خاطر بسپارد، ناگزیر از به دنبال استاد رفتن می‌شد.

در قدیم، خان‌ها و حکام محلی بیت‌گو و حکایت‌خوان داشتند و به آنها حقوق ماهانه یا سالانه (که بیشتر، کالا یا گندم و حبوبات بوده) می‌دادند. بیت‌گو تلاش می‌کرد فرزندش را نیز وارد این کار کند؛ زیرا هنرش مایه‌ی معاش نیز بود. اما امروزه به دلایل زیادی، از جمله پیشرفت امکانات صوتی و تصویری و نیز دگرگون شدن ساختارهای اجتماعی، کسی سعی در امرار معاش توسط بیت‌گویی ندارد. پیداست که زنان و مردان بیت‌خوان در شرایط زمانی قدیم به سبب کمبود امکانات سرگرمی، جایگاه ویژه‌ای داشته و به تناسب شرایط و موقعیت در سرای اربابی یا «دیوه‌خان»[۱]، مساجد روستاها، قهوه‌خانه‌های شهر،

---

۱ - «دیوه‌خان» یا دیوان خان مجلس عمومی دهکده، اتاق میهمان اعیان و اشراف (فرهنگ کردی _ فارسی هه‌ژار)

مجالس بزم و رزم و کار به آواز خوش، بیت‌ها را می‌خواندند. درباره‌ی چگونگی اوضاع و احوال و پایگاه اجتماعی آنان در جامعه، مقدمه‌ای که استاد «هیمن» بر تحفه‌ی مظفریه نوشته، خواندنی است.

از بیت‌گویان و خوشخوانان معروف می‌توان «علی کردار، علی بردشانی، رحمان بکر موکریانی، فقیه طیران، عباس مربوکران، محمد خزالی، هه‌لکه‌تی، خرنال، حسین ششه، کاک حه‌مه‌دی آغا و رسول مینایی» را نام برد. بیشتر این هنرمندان اکنون زنده نیستند و سرگذشتشان اغلب با افسانه‌ها آمیخته است.

بیت‌ها، شرق‌شناسان و پژوهشگران

بر اساس منابع موجود، نخست "اسکار مان"[1] آلمانی متوجه اهمیت بیت شد. او در سال۱۹۰۳ یا ۱۹۰۴ م. به مهاباد آمد و پس از آشنایی با دنیای عمیق، اسرارآمیز و پرسوز و گداز بیت‌های کردی-از راه ترجمه- تصمیم گرفت خود کردی بیاموزد تا زیبایی و لطف بیان مستقیم را دریابد. بنابراین مشتاقانه از میرزا جواد، روحانی جوانی که اندکی انگلیسی هم می‌دانست کمک گرفت و در مدت یک‌سال و نیم کردی ناحیه موکریان را به خوبی فراگرفت. پس از آن بیت‌ها را مستقیماً از بیت‌گویی به نام «رحمان بکر موکریانی» می‌شنید و با آوانگاری لاتین به نگارش در می‌آورد. در بازگشت به آلمان، میرزا جواد[2] را نیز با خود برد و ۱۷ بیت و ۶ قصه را به همراه دستور زبان مختصر کردی به آلمانی تحت عنوان «لهجه‌ی کردان موکری» با تلفظ و خط لاتین در سال ۱۹۰۶ م در برلین منتشر ساخت (Mann, 1906). در مقدمه‌ی کوتاه فارسی که بر کتاب نوشته، آن را به پاس توجهات ویژه‌ی مظفرالدین شاه، «تحفه‌ی مظفریه» نامیده است. در سال ۱۳۵۳ ه.ش «استاد هیمن» با رسم‌الخط کردی ویرایشی نو از اصل کتاب به دست داد.

از دیگر مستشرقان و محققان خارجی غیر کُرد که درباره‌ی بیت‌ها تحقیقاتی انجام داده یا آثاری دارند می‌توان از این افراد نام برد: «روژه لسکو، رودینکو، مافون لوکوک، واسیلی نیکیتین، ابوودیان، الکساندر ژابا، اوژن پریم، آلبرت سون، ماکاس، اس. ویکاندر، دی. ان. مکنزی، آ. ام. روسل، آ. برونل، سوتسین، ر. پ. توماس بویس، مینورسکی و... .» علاوه بر این محققان خارجی، کُردهای ایران، ترکیه، عراق، ارمنستان، سوریه، روسیه و... در این زمینه کوشش‌هایی به عمل آورده‌اند که از جمله‌ی ایشان این بزرگان هستند: شادروان «هیمن، قادر فتاحی قاضی، احمد بحری، عبیدالله ایوبیان، عزیز ابراهیمی، علی خضری، سیدمحمد صمدی، پروفسور قناتی کوردو، پروفسور جاسمی جلیل، جمیله جلیل، حاجی جُندی، عرب

---

[1]- Oskar Mann

[2]- میرزا جواد در آلمان اقامت گزید و پس از ازدواج با زنی آلمانی موفق به اخذ درجه‌ی دکترای حقوق و قضاوت شد. سپس به ایران بازگشت و چون فرزندی نداشت «محمد» برادر زاده‌ی خود را به فرزندی قبول کرد و در دارالفنون به تحصیل گماشت. این محمد پس از اخذ لیسانس حقوق، به ادبیات روی آورد و مترجمی موفق شد. او کسی نیست جز محمد قاضی که او را به عنوان یکی از موفق‌ترین مترجمان ایرانی می‌شناسیم.

شامیلوف (شەمو)، چاچان میرو اسعد، عسکر باکو، عسکر شامیلو، زمرد شفیع آوا، امیرکـامران بـدرخان، ای اودال» و ده‌ها محقق ارجمند دیگر.

با این همه، تمامی آنچه تاکنون درباره‌ی بیت‌ها توسط مستشرقین و پژوهشگران نوشته و ضبط شـده، در دسترس کسی که می‌خواهد در این باره چیزی بنویسد نیست؛ زیرا بسیاری از این آثار حتی ترجمه یـا چاپ نشده‌اند. به علاوه، آنچه تاکنون در داخل و خارج کُردستان از پیاده‌کردن بیت‌ها بر کاغذ یـا چـاپ و ترجمه‌ی آنها انجام شده و تعدادشان به بیش از ۵۰ بیت می‌رسد، در مقابل آنچه هنوز روی چاپ به خـود ندیده، تنها بخش بسیار ناچیزی به شمار می‌آید. «متون اغلب این بیت‌هـا [چـاپ شـده] را مـی‌تـوان در مجموعه‌ها و آثار محققین زیر یافت. اسکارمان (در تحفه‌ی مظفریه،۱۷ بیت) عبیدالله ایوبیـان (چریکـه‌ی کوردی، تبریز ۱۹۶۱م.، چریکه‌ی خج و سیامند)، قادر فتاحی قاضی (مهر و وفـا، شـیخ صـنعان، بهـرام و گل‌اندام، شور محمود و مرزینگان، شیخ فرخ وخاتون استی، سعید و میرسیف‌الـدین بیـگ، همگـی چـاپ دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز)، پیرمرد (دوازده سوار مریـوان، چـاپ سـلیمانیه، عـراق۱۹۳۵ م.)، گیوی موکریانی (زنبیل فروش، هەولیر، عراق۱۹۶۷م.)، مکری(بیژن و منیژه، پـاریس۱۹۶۶م.)، جگرخـون (بەسەرهاتیە سیوەداری، دمشق،۱۹۶۵م.)، جنـدی، سوتسـین، بـویس، مینورسـکی، کیـوان پـور مکـری، امیرکامران بدرخان، هربرت اونل، دفالگایروله، ژویس بلو و...» (ت.فتاحی‌قاضی،۱۳۶۷) در زمینه‌ی تحقیق و بررسی بیت‌ها تاکنون فقط به چاپ متن آنها اکتفا شده نه تحلیل و بررسی محتـوایی و... . البتـه دو اثـر قابل توجه یکی با عنوان «ژیلەمو» (ولیانی،۱۳۸۳) از عزیز ولیانی و دیگری«پیکهاتەی بەیتـی کـوردی» (محمودزاده،۱۳۸۱) از رهبر محمود زاده به بازار کتاب آمده است.

علاوه بر آنچه گفته شد بعضی از بیت‌ها به تمامی به صورت رمان درآمده‌انـدماننـد رمـان «دمـدم» از عرب شامیلوف؛ و تعدادی از آنها نیز ناشیانه و ناقص به صورت داستان‌های عامه‌پسند درآمده و برخـی در لباس شعر، بازسازی شده‌اند. اما جز تعداد انگشت‌شماری از این سری آثار، بیشتر آنها غیر اصولی و تنها از سر دلسوزی بازنویسی شده‌اند. این کار مانند این است که مجسـمه‌ی عتیقـه‌ی نفیسـی را خـرد کـرده و سپس از خاک آن مجسمه‌ای نو بسازیم و ادعا کنیم اصل است.

در میان شاعرانی که بیت‌ها را دستمایه‌ی کار خود کرده‌اند، "احمد خانی" از ستاره‌های تابنـاک آسـمان ادب کُردی است که در قرن یازدهم هجری (۱۰۶۱ هجری یا ۱۶۵۰ میلادی) در شهر بایزید ترکیـه بـه دنیا آمد. غیر از کتاب‌های لغت و اصول و عقاید او، مهمترین اثرش مثنـوی«مـم و زیـن» اسـت کـه بـه عنوان شاهکار ادبی کردها شناخته شده و به چندین زبان از جمله روسی، انگلیسی، آلمانی و عربی ترجمه و چاپ شده است. نخستین بار «اوژن پریم» و«آلبرت سون» در سال ۱۸۹۰ م. آن را بـا نـام «مجموعـه داستان و شعر کُردی» به آلمانی ترجمه کردند. از میان شاعران الهام گیرنده از بیت‌ها تنها خانی توانسـته بیت مم و زین را به صورت شعری شاهکار درآورد، با این حال به دلیل اینکه بیت دارای شـیوه‌ی شـعری خاص خود است و ظرافت‌ها و زیبایی‌هایی دارد که در تبدیل آن به وزن عروضی- حتـی اگـر زبـان هـم

کردی باشد- از بین خواهد رفت. خانی هم نتوانسته به تمامی، همه‌ی ابعاد زیبای فولکلوریک این اثر را حفظ کند و در شعر بگنجاند. او از سر ناچاری، ابعاد ذاتی بیت را فدای فنون و صناعات شعری و عروضی و نیز اوضاع سیاسی زمان و مکان خود کرده و صدالبته بدیهی است که همه‌ی تصاویر و استعارات و تشبیهات زیبای به کار رفته در بیت را -که زبان و نیز وزن خاص خود را داراست- نمی‌توان در قالب محدود وزن و مصرع عروضی ریخت و در عین حال شکوه آن را نیز حفظ کرد. منظور این نیست که چنین کاری امکان ندارد، اما به هر حال اگر بتوان همه‌ی شکوه و زیبایی بیت را در اثری عروضی پیاده کرد توانایی بسیار بالایی می‌خواهد. بیشترین دغدغه‌ی شاعر عروضی، زیبایی فرم شعر است نه حفظ واژگان اصیل، اصطلاحات خاص و ریزه‌کاری‌های متن اصلی. راست است که مم و زین خانی شاهکاری ادبی است و در عصر خود باعث انقلابی در ادبیات کردی شد، اما چرا آنطور که باید در میان مردم نفوذ نیافت و آنها همچنان بیت‌های اصیل و شیوه‌ی شعری خاص آن را می‌پسندند نه اثری عروضی چون مم و زین خانی را؟[1]

تعیین ژانر ادبی بیت

آثار ادبی هر زبانی را بر اساس محتوا از زمان ارسطو به بعد به چهار بخش حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی تقسیم کرده و ژانرها یا انواع ادبی (Literary Genres)[2] نامیده‌اند. امروزه ژانرهای فرعی زیادی وجود دارد؛ زیرا با نگرش علمی امروزی در طبقه‌بندی آثار ادبی، با زایش ژانرها و طبقه‌بندی‌های جدید روبرو هستیم.

در طبقه‌بندی انواع ادبی از لحاظ محتوا و موضوع و ماده، تفاوت قالب‌های ادبی تأثیر چندانی ندارد، چنانکه برای مثال حماسه یا شعر تعلیمی -که به لحاظ متمایز بودن موضوع و معنا به دو نوع متفاوت ادبی تعلق دارند- محدود به قالب خاصی نیستند. همچنین در ادبیات فارسی و کردی در قالبهای قصیده، مثنوی و... نیز می توان موضوعات حماسی یا تعلیمی و غیره را وارد و مطرح کرد. و اما ژانر بیت کردی:

بیت مم و زین اگر چه روایتی عاشقانه را بازگو می‌کند، اما در جای جای آن، پندها و حکمت‌هایی نهفته است. زنبیل فروش (که تا حدی شبیه داستان یوسف و زلیخا اما دردناکتر از آن است) موضوعی عرفانی دارد؛ اما سرشار از مسائل حکمی و فلسفی نیز هست (ژانر تعلیمی). جولندی و دمدم را بیت‌های حماسی می‌دانیم اما در آنها غنا و تعلیم نیز دیده می‌شود. اغلب بیت‌ها از هر نوع ادبی مختصاتی را در خود دارند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که بیت، قالبی است با یک محتوا یا محور اصلی غالب که موضوعات فرعی نیز در کنار آن گنجانده شده است همان گونه که بیشتر آثار بزرگ ادبی مانند حماسه‌ی

---

[1]- قصد نداریم شاهکار خانی تخطئه کنیم و بی‌ارزش بدانیم زیرا در این صورت به ناآگاهی و تعصب خود — درباره‌ی کار عظیمی که این بزرگ‌مرد ادب کردی بدان دست یازیده- حکم کرده‌ایم. برای مطالعه‌ی بیشتر رک: مقدمه‌ی «مهم و زین»

۲- «نوع» برگرفته از واژه‌ی «Genre» فرانسوی به عنوان اصطلاحی خاص برای نوع ادبی پذیرفته شده است. (فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد)

جاوید فردوسی و مثنوی مولانا و... چنین‌اند. بیت‌ها را نیز در چنبره‌ی یک ژانر مشخص نمی‌توان محـدود کرد. علاوه بر این نکته «شعر و ادب عامیانه به طور کلی... خود مـی‌توانـد بـه عنـوان نـوعی مسـتقل در ردیف انواع ادبی یک زبان مطرح شود و مورد بررسی قرار گیرد» (رزمجو،۱۳۷۴: ۱۳۶). از این دیدگاه نیـز بیت‌ها را که جزو آثار ادبی فولکلور محسوب می‌شـوند (در زیـر مجموعـه‌ی ادب فولکلـور کـردی) بایـد همچون ژانری مستقل، مطالعه و بررسی کرد.

راهکارها و پیشنهادها

اکنون که تا حد کمی با دنیای وسیع بیت آشنا هستیم، چه باید کرد؟ برای بررسی و شـناخت بهتـر آن چه راه‌هایی در پیش داریم؟ از چه زوایایی باید به آنها بنگریم و درکدام حوزه‌های ادبیـات و علـوم دیگـر آنها را مورد کاوش قرار دهیم؟ با مطالعه‌ی کتاب‌ها و منابع موجود در دسترس نگارنده و نیـز مصـاحبه بـا استادان فن و محققین بزرگواری که برقراری ارتباط با آنها میسر شد، در کل می‌تـوان مباحـث زیـر را در خصوص بررسی و شناخت بیت بر شمرد و عنوان کرد:

اولین گام در این کار، ضبط وگردآوری و چاپ بیت‌هاست. بیت، اثری شـفاهی و فولکلوریـک اسـت و آفتاب عمر آخرین نسل بیت‌گویان ما در حال افول است و پیداست که با گذشت هر روز و مرگ یکـی از آنها، ده‌ها اثر بی‌بدیل را از دست خواهیم داد. تا زمانی که همه بیت‌های باقی‌مانده تا امروز و روایت‌هـای مختلف از هر بیتی را در دسترس نداشته باشیم، نخواهیم توانست قضاوت درسـتی در مـورد آنهـا داشـته باشیم. پس از آن نوبت دسته‌بندی این آثار است؛ زیرا مـدارک و اسـناد بـدون طبقـه‌بنـدی، جـز مشـتی اطلاعات که باعث سردرگمی می‌شود چیزی نیست. به نظر می‌رسد کار اصـلی پژوهشـگر بیـت از اینجـا آغاز می‌شود؛ یعنی هنگامی که بیت‌ها را با همه‌ی روایت‌هایشان در دسته‌های مختلف مقابل خود داشـته باشد. دسته‌بندی بیت‌ها می‌تواند از دیدگاه‌های مختلف صورت گیـرد از جملـه از دیـدگاه شـعر، داسـتان، موسیقی، قدمت، موضوع و... .

پس از تقسیم‌بندی، در بررسی هر دسته می‌توان در این زمینه‌ها تحقیق کرد: از دیـد شـعر بیـت‌هـا را ببنیم و آشکار سازیم که آیا بیت شعر است؟ اگر شعر است بر چه وزن یا اوزانی؟ آیـا هجـایی اسـت؟ آیـا می‌شود وزن‌های کهن پیش از اسلام را در آن یافت؟ و به طور کلی هر آنچه در حوزه‌ی بررسی شـعر بـا آن سر و کار داریم مانند تشبیهات، استعارات، تمثیلات، خلاقیت هنری سرایندگان، تأثیر بر شعر نو و... .

از دیدگاه داستان‌نویسی آنها را بنگریم و عناصر داستانی مانند درونمایه یا تم، پیرنگ، شخصیت، زاویه-ی دید یا راوی، صحنه، گفتگو، کشمکش، لحن، سبک و مهمتر از همه روایت را در آنها بررسی و تبیـین کنیم.

از دیدگاه مکاتب و جریان‌های ادبی به تحقیق در آنها بپردازیم و در مورد منشأ پیدایش آنها، تـأثیر بـر ادب ملل همجوار و تأثر از آنها، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با سایر منظومه‌های فولکلوریک جهان، تاریخ و عناصر تاریخی، حوزه‌ی جغرافیایی، تأثیر عوامل مختلف و اصالت و اخـتلاف زبـان روایـت‌هـا، زمـان و

مکان شکل‌گیری و سرایش، دوره‌های رواج و رکود، بیوگرافی خوشخوانان و نقش آنها در حفظ این آثـار، توصیفات، طبیعت و انعکاس آن در بیت‌هـا، وسـعت دایـره‌ی لغـات کهـن و اصـیل، محتـوا و درونمایـه، اصطلاحات، زیبایی‌ها و ظرافتهای ادبی، ارزش ادبی و دستوری هر کدام از آنها، مستشرقین و محققـین و بیت‌ها، کتابشناسی بیت‌ها، چهارچوب زبان و لهجه‌های مختلف، ضرب‌المثل‌ها، نمادها و سمبل‌ها، اسامی شخصیت‌ها و اماکن، اسطوره‌ها و عناصر باستانی، حماسه و غنا، تعلیم و عرفان، راز مقبولیت آنها در طول تاریخ و حتی امروز، روان‌شناسی، مـردم‌شناسـی، آداب و رسـوم، باورهـا و عـرف و عـادات، سـنت‌هـا و هنجارهای درست و غلط اجتماعی، جشن‌ها و شادی‌ها، غم‌ها و سوگواری‌هـا، مراسـم ملـی و مـذهبی و تاریخی، آداب معاشرت و نوع روابط اجتماعی، قوانین، هنرها، فلسفه، طب، نجوم و گاهشماری، وسـایل و ابزار و شیوه‌ی زندگی دامداری و کشاورزی، حرفه‌ها، اقتصاد، خوراک و پوشاک، تجربه‌ها، سیاست، قیام‌ها و جنبش‌های اجتماعی، جنگ‌ها، اندرزها، چاره‌جویی‌ها، اشتباهات، عشق، مرگ، هجـران، قـول و پیمـان، پیروزی، شکست، جنگ و صلح، خیانت، فریب، ظلم و تجـاوز، سـوگند، رازداری و جـوانمردی و بسـیاری مقوله‌های دیگر را بررسی و تحلیل نماییم. زیرا در واقع بیت نیز همانند سـایر انـواع فولکوریـک، دنیـایی است که هیچ چیزی نیست که در چارچوبش نگنجد و مستقیم یا غیرمستقیم با آن ارتباط نداشـته باشـد. پیداست که بیشتر این کارها را می‌توان در حوزه‌ی ادبیات انجام داد و بعضی دیگر را نه.

نتیجه‌ی بحث

در دنیای امروز، بنای روابط انسانی و گفتمان‌های فرهنگی، بر شـناخت و درک فرهنـگ ملـل، اقـوام، ادیان و مذاهب بشری استوار است. تنوع در سطح ملی و در امتداد مرزبندی‌های قومی، نـژادی، زبـانی و مذهبی، از جمله واقعیت‌های موجود اکثر کشورهای جهان است. آنها که فقط خود را می‌بینند، در انـزوای ابدی خواهند ماند.

کردها هم در درازای تاریخ و حوادث آن مانند ملل دیگر، هم در جامعـه‌ی خـویش و هـم در تعامـل و مبادله‌ی افکار خود، با ملل و ممالک مجاور در هر عصر، تجاربی اندوخته و محصول آن را به صورت شعر و افسانه و پند و حکمت تحویل نسل معاصر داده‌اند. واسیلی نیکیتین مورّخ و شرق‌شـناس روسـی گفتـه: «فولکلور کردی آن‌قدر غنی و بلند و پرفایده است که ملل دیگر همسایه‌ی کردها نیز از آن بهره جسته و تحت تأثیر قرار گرفته‌اند» (ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۳۱). به نظر می‌رسد این گفته صـحیح باشـد؛ چـرا کـه برای نمونه، بیت «خج و سیامند» را «هوهانس شیراز» شاعر ارمنی به نظم کشیده و حتی تا آنجـا پـیش رفته که محتوایش را برای ارمنیان طبیعی و بومی دانسته و از این طریق، بهـره‌ای از فولکلـور کُـردی را نصیب ملت خود کرده است. اما در ایران که سرزمین مادری کُردهاست و از همه نظر (نژاد، دیـن، آداب و رسوم و...) به ایرانیان نزدیکترند، چه؟ آیا در این مورد کاری صورت گرفته است؟

امروزه تعداد افرادی که هنوز به صورت سنتی در روستاها زندگی می‌کنند رو به کاستی می‌رود. واقعیت تلخ دیگر اینکه میزان گسترش و رواج علم و تکنولوژی در کُردستان هم قابل توجه نیست؛ به دلیل نبـود ادب نوشتاری در طول صدها سال، سرگذشت‌ها و حـوادث جامعـه‌ی کُـرد در قالـب بیـت و دیگـر انـواع فولکلوریک گنجانده شده است. در پشت هر یک از این آثار، وسعت نظر و بلندپروازی نیاکـان مـا پنهـان است؛ به همین دلیل، فولکلور اهمیت سمبلیک بسیار دارد و نـه تنهـا از مشخصـه‌هـای فرهنگـی مـردم کُردستان، بلکه بقایای یگانه ادبیات کُردی نیز هست که بسیاری از مـردم آن را بـه خـوبی مـی‌شناسـند. «ادبیات کُردی بیش از هرچیزی خود فولکلور کُردی است. در این فولکلور نه تنها آثار پیشینیان به چشم می‌خورد، بلکه پندها و رهنمودهایی یافت می‌شود که در زمان ما نیز شایان توجه و ارزش است و روز بـه روز بر غنای آن افزوده می‌شود» (نیکیتین،۱۳۶۶: ۵۸۰). "ویشلویسکی" هم معتقد است: «رشد و نمو بیش ازحد فولکلور نه بخاطر بی دانشی مردم کرد، بلکه این امر بیشتر به منظور نیاز به حفظ سنت‌های اصـیل آنان است» (بلو،۱۳۷۹: ۲۹).

ملت‌های دیگر جهان بسیار زودتر از ما متوجه این مهم شدند که باید فرهنگ و فولکلور خود را جمـع-آوری، ثبت و بررسی کنند و هنوز هم با اشتیاق فراوان به این امر مشغولند. ادب فولکلور کردی بـا وجـود غنای بسیار، به دلایلی مورد بی‌توجهی و کم‌مهری قرار گرفته است.

با اینکه کارهای ارزشمندی به وسیله‌ی محققان و پژوهشگران خارجی و کـرد انجـام شـده، امـا بایـد دانست که وسعت این کار مستلزم وجود نهاد یا سازمانی فرهنگی برای حمایت و پشتیبانی از پژوهشگران است. پژوهشگران فرهنگ و ادب کردی به دلایل فوق‌الذکر و مشکلات دیگر کمتـر مـی‌تواننـد همـه‌ی مناطق کُردستان را در بررسی‌های خود لحاظ کنند؛ در همه‌ی مناطق آن گردش کنند و کار پژوهش خود را از هر جهت پر و کامل، یا دست‌کم بی‌عیب به دست دهند.

در این نوشته که در واقع خود، یک چهارم موضوعات و متن اصلی کتابی است که انشاءالله در آینده به چاپ خواهد رسید و بدون اغراق و تواضع باید گفت نخستین گام‌های خام و کودکانه‌ی مؤلّف است بـرای گشودن دریچه‌ای هرچند کوچک و مات به دنیای وسیع بیـت کُـردی، از منـابع مختلفـی چـون: دایـره-المعارف‌ها، کتاب‌ها، مقالات، رسالات و پایان‌نامه‌ها، سایت‌های اینترنتی، نشریات و ماهنامـه‌هـای ادبـی، مصاحبه[۱] و نیز راهنمایی‌های اساتید فن و دوستان دیگر، سود جسته شده است.

کنکاش در چنین پهنه‌ی وسیعی نیاز به اطلاعات فراوان در زمینه‌ی ادبیـات فولکلوریـک جهـان و بـه ویژه ادب فولکلور کردی و نیز وقت و هزینه‌ی بسیار دارد و بی‌گمان می‌بایست زمینه‌ها و ابعاد بیشتری از بیت بررسی می‌شد (و به راستی کدام جنبه از بیت را می‌توان بی‌اهمیت تلقی کرد؟) می‌بایست بـرای هـر بعد آن، نمونه‌هایی از بیت‌ها ارائه می‌شد تا درکی دقیق و کامل از این ابعاد حاصل شود. همچنـین مـی-

[۱]- در بخش‌هایی از این نوشتار از متن پیاده شده‌ی - بیش از ۴۵ ساعت- مصاحبه با اسـاتید و محققـان حـوزه‌ی بیـت و موسیقی کُردی که امکان دسترسی و برقراری ارتباط با ایشان میسر بود، استفاده شده است.

بایست تمامی منابع موجود بررسی می‌شد تا چیزی از قلم نیفتد و بسیاری می‌بایست‌های دیگر. اما به هـر تقدیر با توجه به کمبود وقت و تلاش پیگر سه ماهه، ماحصل کار در این صفحات معدود و محـدود ارائـه شد. امید که مورد عنایت و پیگیری محققان قرارگیرد.

در پایان ضمن تشکر از همه‌ی سرورانی که حضوری و غیابی از طریق ترجمه، تـألیف، مصـاحبه و... از راهنمائی‌ها و نظریاتشان در این نوشته بهره برده‌ام، گفتن این نکته ضروری می‌نماید که هرگونـه نقـص، اشتباه، عدم دقت، ضعف تألیف و نارسایی و کوتاهی، متوجه نگارنده خواهد بود نه ذات بیت کردی که بـه اذعان همه‌ی پژوهشگرانی که در این عرصه بر خود رنج و بر ما منت نهـاده‌انـد، نـه تنهـا جـزو یکـی از شاهکارهای ادب فولکلور کُردی بلکه مایه‌ی مباهات ادبیات شفاهی و فولکلوریک جهان است.

منابع و مآخذ:

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۴) **جامعه‌شناسی هنر**، تهران، دانشکده‌ی هنرهای زیبا.

احمدی، حمید (۱۳۷۸) **قوم و قومیت‌گرایی در ایران**، افسانه یا واقعیت، تهران، نشر نی.

انوری، حسن (۱۳۸۱) **فرهنگ بزرگ سخن**، تهران، نشر سخن.

ایلخانی‌زاده، سواره (۱۳۷۹) **تاپو و بوومه‌لیل**، تهران.

بحری، احمد (۲۰۰۰) **گه‌نجی سه‌ر به مور**، جلد اول، نشر«سه‌رده‌م» چاپ اول.

بدلیسی، امیر شرفخان (۱۳۶۴) **شرفنامه (تاریخ مفصل کُردستان)**، به کوشش محمد محمدلو عباسی، تهران، علمی.

بکر، محمد (۲۰۰۴) **کیش و ریتمی شیعری فولکلوری کوردی**، عراق(اربیل)، ئاراس.

بلو، ژویس (۱۳۷۹) **مسأله‌ی کُرد**، ترجمه‌ی دکتر پرویز امینی، تهران، شالوده.

بلوکباشی، علی (۱۳۷۴) **فولکلور و ضرورت توجه و نقش آن**، مجله‌ی آوا، ساری، فرهنگ‌خانه‌ی مازندران.

بهار، محمدتقی (۱۳۷۷) **سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی**، به اهتمام کیومرث کیوان، تهران، نشر مجید.

بیهقی، حسین‌قلی (۱۳۶۷) **پژوهش و بررسی فرهنگ عامه‌ی ایران**، مؤسسه‌ی چاپ و نشر آستان قدس رضوی، چاپ دوم.

پانوف، میشل / پرن، میشل، **فرهنگ مردم‌شناسی**، ترجمه‌ی دکتر اصغر عسکری خانقاه، انتشارات ویس، بی‌تا.

پراپ، ولادیمیر (۱۳۷۱) **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان**، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران، توس.

خزنه‌دار، معروف (۱۹۶۲) **کیش و قافیه له شیعری کوردی‌دا**، بغداد، الوفا.

داد، سیما (۱۳۸۰) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، مروارید، چاپ چهارم.

درویش، محمدرضا (۱۳۷۶) **آیینه و آواز** (مجموعه مقالات درباره‌ی موسیقی نواحی ایران)، تهران، انتشارات حوزه‌ی هنری.

رزمجو، حسین (۱۳۷۴) **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**، تهران، مؤسسه‌ی چاپ و نشر آستان قدس رضوی، چاپ سوم.

روشن، ح (۱۳۸۵) **ادبیات شفاهی مردم آذربایجان**، تهران، دنیا.

زکی، محمدامین (۱۳۷۷) **کرد و کُردستان**، ترجمه‌ی حبیب‌الله تابانی، تهران، آیدین.

سماور، لاری/ ریچارد ای، پورتر/ استفانی لیزارا (۱۳۷۹) **ارتباط بین فرهنگ‌ها**، ترجمه‌ی کیانی و میرحسنی، تهران، باز.

شامیلوف، عرب (۱۹۸۴) **دمدم**، ترجمه: شوکور مصطفی، بغداد، نشر،کوری زانیاری کورد.

شرفکندی، عبدالرحمن، (هه‌ژار) (۱۳۶۸) **هه‌نبانه بورینه (فرهنگ کردی فارسی)**، تهران، سروش.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۴) **موسیقی شعر**، تهران، آگاه، چاپ چهارم.

شیری، فریاد (۱۳۸۱) **زبان و ادبیات کُردی**، جامعه‌ی نو، شماره ۱۳، بهمن.

عزالدین مصطفی رسول (۱۹۷۰) **ئه‌ده‌بی فولکلوری کوردی**، بغداد، نشر دارالجاحظ.

فتاحی قاضی، قادر(۲۵۳۵ش.) **منظومه‌ی کُردی سعید و میر سیف الدین بیگ**، تبریز، انتشارات مؤسسه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران، شماره ۲۴.

نویسندگان:گروهی از مستشرقین برجسته (۱۳۶۷) **کُرد در دائره‌المعارف اسلام**، ترجمه‌ی اسماعیل فتاح قاضی، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.

کریستین سن، آرتور (۱۳۶۸) **شعر و موسیقی در ایران**، تهران، هیرمند.

کندال، رابرت و دیگران (۱۳۷۲) **کُردها**، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران، روزبهان.

مان، اسکار (۱۳۶۴) **تحفه‌ی مظفریه**، ترجمه به کردی: سید محمدامین شیخ‌الاسلامی(هیمن)، مهاباد، انتشارات سیدیان.

ماوزلف، اولریش (۱۳۷۶) **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**، تهران، انتشارات سروش.

محمد طیب عثمان (۱۳۷۱) **راهنمای گردآوری سنت‌های شفاهی**، ترجمه‌ی عطاءالله رهبر، تهران، آناهیتا.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳) **هویت ایرانی و زبان فارسی**، تهران، باغ آینه.

میرصادقی، جمال، **ادبیات داستانی**، قصه، داستان کوتاه، رمان، تهران، ماهور، بی‌تا.

مینورسکی(۱۹۸۴) **کرد**، ترجمه به کردی: محمدسعید محمدکریم، عراق(اربیل)، نشر دانشگاه صلاح-الدین.

نیکیتین، واسیلی (۱۳۶۶) **کُرد و کُردستان**، ترجمه‌ی محمد قاضی، تهران، نیلوفر، چاپ دوم.

و شماره‌های مختلف مجله‌ی ادبی «سروه».

ترانه‌های کُردی خراسان، یادگار کهن کُردها

اسماعیل حسین‌پور*

چکیده:
کُردهای خراسان -که از گذشته‌های دور در شمال این استان سکونت دارند- زبانشان "کُردی کرمانجی" است که گویشی از زبان کُردی می‌باشد. کُردهای کرمانج علاوه بر شمال خراسان، در ترکیه، سوریه، عراق، شمال غربی ایران، ارمنستان، ترکمنستان و .. سکونت دارند.

ترانه‌ها در بین هر ملّتی سروده‌هایی هستند که سراینده‌ی مشخصی ندارند. ترانه‌های کُردی شمال خراسان نیز مانند ترانه‌های سایر اقوام، از زلالی، پاکی و صمیمیت خاصی برخوردارند. عشق، امید، آرزو، غربت و جدایی موضوع مشترک ترانه‌های کُردی شمال خراسان با سایر ترانه‌هاست.

علاوه بر موضوعات فوق، میهن دوستی، دلبستگی به طبیعت، وجود برخی باورها و پندارهای دینی و غیر دینی موضوع این ترانه‌ها هستند. ترانه‌های کُردی خراسان دارای قالبی متفاوت با سایر ترانه‌هاست. سه مصراعی بودن این ترانه‌ها شباهت آنها را به «نوخسروانی»ها و «هایکو»های ژاپنی بیشتر کرده است.

وزن ترانه‌های مذکور هجایی (عددی) است که برابری تعداد هجاها در آن مورد نظر است و بلندی و کوتاهی هجاها در آن رعایت نمی‌شود که از اختصاصات شعر پیش از اسلام است.

واژه‌های کلیدی: کُرد خراسان، زبان کُردی، گویش کرمانجی، شعر، ترانه، ترانه‌های سه خشتی

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

در فرهنگ هرملتی "فولکلور" بخشی از هویت آن مردم است. آشنایی با این یادگار گران‌سنگ، می‌تواند بخشی از باورها وخلق وخوی آن ملت را تبلوّر ببخشد. در این میان، ترانه‌ها بی‌پیرایه‌ترین وصادقانه‌ترین دلسروده‌ها هستند که به زیبایی، شور و شکوه‌ها و بیم و امیدهای مردم را بیان کرده‌اند و ترانه‌های کُردی، روح زلال زندگی‌اند که از پس قرن‌ها هم‌چنان زیبا و پرشکوه باقی مانده‌اند.

کُردهای خراسان نیز که با جمعیت بیش از یک میلیونی‌شان سالیان سال است درفش عزت و میهن دوستی را بر دوش کشیده‌اند و به رغم دور بودن از کُردها و کُردستان، در این سو از ایران عزیز "کُرد"مانده‌اند و ییلاق و قشلاق کتاب پر ورق زندگی‌شان بوده و هست، در خلق این ترانه‌ها امید و عشق و غربت‌شان را فریاد کرده‌اند.

در این عصر پر شتاب غبار آلود فرهنگ غریب، شاید این ترانه‌ها ترنم بارانی باشد بر گونه‌ی گلی و شاید تلألؤ نوری باشد در شب بی‌ستاره‌ای. شاید دلاویزیِ بویی باشد در خزان و تبسمِ گلی باشد در فصلی بی‌بهار که روحی تنها او را سخت می‌جوید. این ترانه‌ها یادگار نیاکان دیروز مایند که نیک‌بختی و بدبختی‌ها را با هم فریاد کرده‌اند؛ بی‌هراس هیچ حاکمی، شکوه‌هایشان را با شورانگیزی بیان کرده‌اند و عشق را چون جان، عزیز داشته‌اند و دل در گرو یاد دلدار نهاده‌اند. بهار باوران، بر خشکی شاخه‌ی زندگی به طراوت نشسته‌اند تا زمین را به رویشی سبز و رنگین فراخوانند.

کوه، دشت، قبیله و کوچ، رفتن و نماندن و قد کشیدن، حدیث همواره‌شان بوده است و ترانه‌های این مردم، چون باورشان آفتابی، چون زندگی‌شان زلال و چون قدمت‌شان دیرینه‌اند. از آن روز که زرتشت سه شعار «گفتار نیک، کردار نیک، پندار نیک» را در گوش‌ها زمزمه کرد، این مردم نیز با ترانه‌های سه مصراعی خویش، زندگی را هجی کرده‌اند و خوانده‌اند و مانده‌اند.

کُرد وقتی دیده به جهان می‌گشاید، لالایی مهربان مادر ایلیاتی، هر روز مثنوی بلند بودن و زندگی را برایش مرور می‌کند و هر گاه عزیزی دیده برهم می‌نهد، همسرایی زنان داغدار با اندوهبارترین مویه‌ها، آسمان هر دلی را ابری می‌کند. یعنی کُرد از آمدن تا رفتن با شعر و سرود و سوگ سروده‌ها هم‌نفس است.

این ترانه‌ها سینه به سینه از دردمندی دلی به برنایی دل دیگر رسیده وسراینده‌ها بی آن که مکتب رفته باشند، آموزگاران صادق عشقند.

در این ترانه‌ها خدا را بی هر واسطه خواندن، آرزوها و آرمان‌ها، جلوه‌های عشق ایلیاتی و بی‌ریایی عاشق، غربت و جدایی و تلخ کامی‌های روزگار و نامرادی‌های مردمانش، دلدادگی به طبیعت و میهن دوستی و فداکاری از موضوعاتی است که با مضامینی زیبا بیان شده است.

این عاشقان ایلیاتی، ترانه‌های سه مصراعی‌شان، عصاره‌ی تمام عشق‌ها و آمال و رنـج‌هایشـان اسـت. این قافیه نندیشان دلداراندیش «کم گویان گزیده گوی چون درند» که سعی کرده‌اند ساده‌ترین پیام‌ها را در قالب موجزترین کلام‌ها بیان کنند.

ترانه‌های کُردی شمال خراسان، طنین روح نواز مردمـی اسـت کـه بـا سـاز و آواز و شـور و شـکوه را برخویش شیرین نموده‌اند. در جنگ و رزم و ستیز، با ایـن ترانـه‌هـا جـان گرفتـه‌انـد، بـا غـرش دهـل و سحرآمیزی سورنا مرگ را عزیز داشته‌اند و شیون‌شان یا با حنجره‌ی نـی و یـا بـا دلتنگـی دو تـار شـعله کشیده است.

در ترانه‌ی زیر عاشق سیر ناشده از یار می‌گوید:

(ترانه‌ها با رسم‌الخط فارسی نوشته شده‌اند)

که‌شکو نا ته من نه‌دیبا	kasko nata men nadiya
ده‌ره‌نگ ناتا زوو نه‌چویا	darang nata zu nacuya
هین ژی چاڤی من وه دوویا	hin zi jave men wa duya

کاش نمی‌آمد و من او را نمی‌دیدم/ دیر می‌آمد و زود نمی‌رفت / هنوز چشمانم به دنبال اوست.

این ترانه‌های بی‌پیرایه، در این عصر سنگدلیِ ثانیه‌ها و انجماد وجدان‌ها، نیاز روح‌های سـرگردانند. دل در باتلاق دردماندگان، کاش رها از هر قید و بند زندگی، صدای مرد ایل، مرد عاشق کوه و کوچ و بهـار و باران و بیداری را می‌شنیدند که می‌گفت:

بارکه بارکه غونچه‌گـول فـه‌سـلی ژیانـه دیـل وه‌ره barka bar ka qoncagol fasle jiyana dilware

کوچ کن کوچ کن غنچه گل، فصل کوهستان دلبر و دمی از خزان دلی به ستیغ کوه‌ها مـی‌کوچیدنـد و بیرق بهار را بر فراز قله‌ی دل به اهتزاز در می‌آوردند تا شمیم گل‌های روییده در پهن‌دشت زندگی مشـام جان‌ها را بنوازد.

در این نوشتار برآنیم تا روزنه‌ای بر ترانه‌های کُردهـای خراسـان بگشـاییم و دمـی باامیـد و حسـرت و غربت این مردم همراه شویم؛ لذا ذکر نکاتی را به منظور آشنایی بیشتر با نحوه‌ی کـار در ایـن مجموعـه ضروری می‌داند:

۱- در این پژوهش تنها ترانه‌های سه مصراعی ۸ هجایی بررسی شده است و شامل قالب «لو» کـه در آن مصراع ها کوتاه و بلند است، نمی‌شود.

۲- نبود رسم‌الخط کُردی شمال خراسان باعث شده است ترانه‌ها با رسم الخط کُردی غرب کشور و بـا ترجمه فارسی و الفبای آوا نگار گویش کرمانجی نوشته شود.

۳- دراین پژوهش از آوردن پا بیتی، حشو و برخی تکرارها که خوانندگان محلی به صورت آواز به همراه موسیقی می‌آورند، خودداری گردیده است و صرفاً در بحث تکرارها برخی موارد آورده شده است.

۴- در ترجمه‌ی ترانه‌ها سعی شده است ترجمه به اصل ترانه و فادار بماند، چون گفته‌اند: «پسندیده ترین و سنجیده ترین گونه‌ی ترجمه، ترجمه‌ای است که امانتدارانه باشد» (کزازی، ۱۳۷۴: ۴۸). ولی از آن جا که موجز بودن یکی از مشخّصه‌های این ترانه‌هاست، برای پرهیز از ذهنیّت ناهم‌خوانی محتوایی برخی مصراع‌ها، علاوه بر معنی تحت اللفظی، توضیحات دیگری نیز به منظور رفع ابهام داده شده است.

۵- ترانه‌ها بیشتر در سطح فکری و به اختصار در سطح ادبی و زبانی بررسی شده‌اند.

۶- در این مجموعه سعی شده است ترانه‌ها از غربی‌ترین نقطه‌ی خراسان شمالی (مانه و سملقان) تا شرقی‌ترین منطقه‌ی کُردنشین خراسان (کلات نادر ولایین) انتخاب گردد.

ترانه‌های کُردی دارای قدمت و دیرینگی قابل توجهی هستند. زبان کُردی با ویژگی‌های خاص خود کُردها را به سمت شعر سوق داده است. محقق اروپایی "پل آبه بیدار" مؤلف «گرامر کُردی به زبان فرانسه» می‌گوید: «زبان کُردی اساساً یک زبان شاعرانه است و کُردها به طور کلی شاعر هستند. تمام کُردها "چرگر" زاییده شده‌اند و آواز می‌خوانند، به شعر وموسیقی و رقص علاقه‌ی مفرطی دارند» (ایوبیان: ۱۷۵).

۱- پیشینه‌ی ترانه‌های کُردی:

ترانه‌ی باستانی هوره: «این ترانه کهن‌ترین گونه‌ی کُردی می‌باشد که از زمان‌های کهن به یادگار مانده است. این ترانه، ویژه‌ی ستایش اهورامزدا بوده است و کُردان -که پیرو کیش آسمانی زرتشت بوده-اند- در هنگام مرگ کسی یا روی دادن پیشامدی یا پس از پیوند با اهوره‌مزدا، شروع به خواندن "هوره" کرده‌اند و با آوازی سوزناک اشعاری را که برگرفته از نوشتار پیروز و آسمانی اوستا بوده، به شیوه "هوره" خوانده اند. واژه هوره از آهوره گرفته شده است ... هوره از ریتم آزاد پیروی می کند» (صفی‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۸۴).

درباره‌ی این که کدامین ترانه کهن‌تر و عمرش درازتر است، دوگانگی وجود دارد. برخی بر این باورند که ترانه‌ی چوپان، کهن‌ترین گونه‌ی ترانه‌های کُردی می‌باشد، زیرا چوپانی از دیر باز در میان ایل‌های کُرد رواج داشته و حتی عمرش از ترانه‌ی کشاورز درازتر است. برخی دیگر بر این باورند که ترانه‌ی کار، کهن‌تر است و برخی نیز ترانه‌ی کیش یا آیینی را کهن‌تر دانسته؛ زیرا کُردان از دیرباز دارای کیش‌هایی بوده‌اند که در آن با آهوره‌مزدا به راز و نیاز پرداخته‌اند و این خود گویای راستی و درستی این باور است» (همان: ۵۲).

«دکتر حشمت‌الله طبیبی» درباره ترانه‌های کُردی می‌نویسد: «برخی سروده‌های کُردی را چریکه یا لاوژ می‌نامند. چریکه یا لاوژها از حیث قصه و داستان، آهنگ و نغمات و موضوع بسیار غنی‌اند. این

منظومه‌ها از دل پاک کُردهای ساکن کوهستان برخاسته‌اند و سراینده و تاریخ سرودن آنها معلوم نیست و سینه به سینه از نسلی به نسل بعد منتقل شده‌اند» (طبیبی، ۱۳۷۱: ۲۵).

۱-۲- موضوع ترانه‌های کُردی

کُردها از قدیم دارای ترانه و آواز و آهنگ و موسیقی بوده‌اند. دلبستگی کُردها به طبیعت، ستایش اهورامزدا، عشق بی‌آلایش و برخی مضامین دیگر در ترانه‌های کُردی وجود دارد که با لطافت و سادگی نسل به نسل منتقل شده است.

«استاد عثمان شارباژیری» یکی از پژوهش‌گران بنام کُرد، ترانه‌های کُردی را به گونه‌های زیر بخش کرده است:

«ترانه‌ی کار، ترانه‌ی شبان، ترانه‌ی کشاورز، ترانه‌ی محبت و مهر، ترانه‌ی میهنی، ترانه‌ی طنز و شوخی، ترانه‌ی طبیعت». یکی دیگر از دانشمندان کُرد روسیه به نام «حاجی جندی» ترانه‌ی کُردی را بر سه گونه بن‌پایه زیر بخش کرده است: ترانه‌ی کار، ترانه‌ی عشق و مهر و ترانه‌ی طبیعت» (صفی‌زاده: ۱۳۶۱).

زندگی، کار و کوشش، جنگ، ماتم، شادی، عشق و... همه باعث شده است ترانه‌های کُردی بیانگر راستین این موضوع‌ها باشد.

گروهی ترانه‌های کُردی را ۱۲ گونه دانسته‌اند که عبارتند از:

ترانه‌ی دینی، ترانه‌ی کار، ترانه‌ی چوپان، ترانه‌ی کشاورز، ترانه‌ی کودکان، ترانه‌ی آهنگ، ترانه‌ی سوگ، ترانه‌ی جنگ، ترانه‌ی زمان، ترانه‌ی شکار، ترانه‌ی شوخی و هنری، ترانه‌ی عشق» (صفی‌زاده: ۸۰).

علاوه بر ترانه‌های ذکر شده، زمان نیز از دید کُردها پنهان نمانده است. کُردی که شاهد طلوع خورشید از ستیغ کوه بوده، کُردی که آسمان شب را در میان بارش ستارگان نظاره می‌کرده است، ترانه شب و روزش هم با یکدیگر متفاوت شده است.

«تومابوا» کُردشناس بزرگ نیز بر این باور است که: «ترانه‌ی بن‌پایه‌ی کُردی گونه‌های متفاوت دارد. ترانه‌هایی هستند که ویژه شب می‌باشد و در روز خوانده نمی‌شود. برخی ویژه‌ی کودکان بوده و با ترانه‌ی بزرگتران جدا است. ترانه‌های پیرمردان، ترانه‌های جوانان از هم جدا می‌باشد. ترانه‌ی درون کوه با ترانه-های دشت و سرچشمه جداست. ترانه‌ی سپیده و نیمه روز و شب جدای از هم است و هر کدام در هنگام خود خوانده می‌شود» (صفی‌زاده: ۶۰).

۲-قالب ترانه‌های کُردی شمال خراسان:

ترانه‌های کُردی شمال خراسان، دارای تفاوت اساسی با قالب موجود ترانه‌ها و رباعی‌ها و چهارپاره هاست. ترانه‌های کُردی خراسان سه مصراعی است؛ قالبی که مختص کُردهاست و پیشینه‌ی ترانه‌های

سه مصراعی به زمان زرتشت باز می‌گردد و می‌توان نوخسروانی‌ها و هایکوهای ژاپن را نزدیکترین قالب به ترانه‌های سه مصراعی کُردی خراسان دانست که در اصطلاح سه خشتی نامیده می‌شود.

«دکتر شفیعی کدکنی» در موسیقی شعر از نوعی قالب یاد می‌کند که در ادبیات تاجیک، مثلثی بوده و قدیمی‌ترین شکل ادب تاجیک بوده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۰۵) که می‌توان نوعی از سه مصراعی‌ها تلقی کرد.

موشّح، یکی دیگر از نواع ادبی بوده که قالبی نزدیک به ترانه‌های سه خشتی دارد. مؤلف موسیقی شعر می‌نویسد:

«موشّحات گویا از موسیقی و شعر محلی اسپانیا هم رنگ گرفته است. موشّحات برای تغنّی و آواز خواندن به وجود آمدند و در آن ایام برای خواندن (دکلامه) قصیده وجود داشت که در مدح امیران و حاکمان گفته می‌شد. ولی موشّحات فقط برای تغنّی بود، اما مجال گسترده‌ای برای سخن گفتن و آفاق تازه شعری نیر به شمار می‌رفت.

درباره‌ی منشأ موشّحات، بستانی معتقد بود که موشحات عربی نیست، بلکه مستعرب است. مانند خود اهالی اسپانیا. "گیب" معتقد است که احتمالاً اختراع کنندگان موشّحات متأثّر از ترانه‌های محلی اسپانیا و پرووانس بوده‌اند که از نوع ترتیل‌های کلیسا متأثر است. نویسنده فن التوشیح می‌نویسد: ما بهتر می‌دانیم که گفته شود به تقلید از شعرهای غیر عربی است؛ زیرا یهودیان اندلس هم به زبان عبری موشحاتی دارند.

یکی از ساده‌ترین شکل‌های موشّح را در اینجا نقل می‌کنیم که هر حرف نشانه یک قافیه است:

ا ا ا

ب ب

ح ح ح

ب ب

د د د

ب ب ب

موشّح اگر با فصاحت و زیبایی الفاظ همراه باشد، شعر عشق و زیبایی و زمزمه است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۱۰-۲۱۱). دکتر شمیسا نیز در انواع ادبی، در بحث قوالب ابتکاری و غیر معروف، با آوردن برخی ابیات که قافیه‌ی درونی دارند و در پایان هر بیت، عبارتی نسبتاً طولانی تکرار می‌شود، نوعی قالب نزدیک به ترانه‌های سه مصراعی کرمانجی را آورده که نمونه‌هایی از مولانا و سعدی ذکر می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۴۲-۳۴۳).

تشریف ده عشاق را   پر نور کن آفاق را   پرزهر کن تریاق را

چیزی بده، درویش را

با روی همچون ماه خود با لطف مسکین خواه خود   ما را تو کن همراه خود
چیزی بده درویش را
به نظر می‌رسد که این اشعار در اصل ملحون بوده و مصراع ترجیع را مثلاً در مجالس سماع یا بزم، یاران دم می‌گرفته‌اند.
ای سرو بالای سهی کز صورت حال آگهی   وزهر که در عالم بهی
ما نیز هم بد نیستیم
گفتی به رنگ من گلی   هرگز نبیند بلبلی   آری نکو گفتی ولی
ما نیز هم بد نیستیم
زنده یاد، احمد تفضلی با آوردن آثاری از فارسی قدیم، نمونه‌هایی در قالب سه خشتی‌ها را به چاپ رسانیده است.
شعر زیر را ابن خرداد به نام باربد ضبط کرده که در مدح خسرو پرویز سروده شده است:
خاقان ماه ماند و قیصر خرشیذ
آن من خدای ابر ماند کامغاران
کخاهذ ماه پوشذ کخاهذ خرشیذ
خاقان مانند ماه و قیصر خورشید است / اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است / هر گاه بخواهد ماه را می‌پوشاند و هرگاه بخواهد، خورشید را.
قطعه‌ی زیر در توصیف نرگس نیز شاید در اصل به پهلوی بوده است، اگرچه خصوصیات فارسی در آن دیده می‌شود:
نرگس اُزمُرد دسته   مروارید فَدورُسته   زرش در میان بسته»(تفضلی، ۱۳۷۸: ۳۱۲).
دکتر شمیسا در اسجاع یا ترانه‌های سه لختی نوشته است:
«در پستی مردن   ۵ هجا
به که حاجت   ۴ هجا
پیش کسی بردن ۶ هجا»(شمیسا: ۶۳).
و هم‌چنین این اسجاع شبیه است به ترانه‌هایی که از آغاز اسلام به جا مانده است مانند ترانه یزیدبن مفرّغ:
«آب است و نبید است   عصارات زبیب است   سمیه رو سبید است» (همان: ۶۶).
برای مقایسه‌ی قالب سه خشتی با ترانه های آغاز اسلام یک سه خشتی آورده می‌شود:
بان ده‌کەمە کەچکی عەزەو / نە تە دلێ نە من کەزەو / خودی لە مە هاتیە غەزەو
صدا می زنم ای دختر شوی ناکرده/ نه تو دلی داری و نه من جگری/ انگار خدا برما به خشم آمده است.

در سه خشتی بالا سه کلمه «عەزەو»، «کەزەو» و «غەزەو» هم قافیه هستند.

"علیرضا سپاهی لایین" با بیان وجود شباهت بین قالب ترانه‌های کُردی و هایکوهای ژاپنی، نمونه‌ای از هایکوها را آورده است:

نیلوفر صحرایی من / دلوچاه مرا اسیر کرد / برای آب به جای دیگر خواهم رفت (سپاهی لایین: ۵۱۸).

«هیوا مسیح» شاعر پرآوازه نیز درباره‌ی سه خشتی‌های کُردهای خراسان آورده است: سه خشتی یکی از قالب‌های بی بدیل در شعر ایران و جهان است. سه خشتی گاه به هایکوهای ژاپنی می‌ماند، گاه خودش است، گاه عبور بادی است در علفزار، گاه رعدی در آسمان. سه خشتی بازمانده‌ی شعر خسروانی عهد ساسانی است که بعد از حمله‌ی اعراب به ایران، رفته رفته خاصه در زبان پهلوی و فارسی از بین رفت؛ اما کرمانج‌ها توانستند آن را حفظ کنند و تا امروز ادامه دهند.

زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث شاعر بزرگ امروز و زنده‌یاد ملک اشعرای بهار، این قالب را یکی از زیباترین قالب‌های شعری دانسته‌اند.

در مجموع می‌توان قالب ترانه‌های کُردی خراسان را که در ترکیه عراق، سوریه، ارمنستان و غرب ایران نمونه‌های متعددی از این قالب وجود دارد، قالبی منحصر به فرد در مقایسه با قالب‌های زبان فارسی یاد کرد که امید است تحقیقات دیگر دوستداران ترانه‌های ایرانی به شناساندن بیشتر این قالب و قالب‌های مشابه کمک کند.

۳-سطح زبانی و موسیقی ترانه‌ها:

۱-۳- موسیقی بیرونی (وزن):

زبان کُردی و ترانه‌هایی که کُردزبانان بر لب دارند، به علت شرایط خاص جغرافیایی و مقاومت کُردها در برابر اعراب، با عدم آمیختگی با زبان عربی اصالت خود را حفظ نموده است.

ترانه‌های کُردی نیز با عروض عرب هم‌خوانی ندارد و یکی از دلایل قدمت این ترانه‌ها و نزدیک بودن وزنشان به پیش از حمله‌ی اعراب به ایران، هجایی بودن وزنشان است. دکتر شفیعی‌کدکنی می‌نویسد: «شعر ایرانی، پیش از حمله عرب تابع عروض نبوده و وزنی سوای آن داشته که به وزن هجایی یا سیلابی معروف است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۶۷). دکتر وحیدیان کامیار در تعریف وزن هجایی نوشته است: «وزن هجایی یعنی وزنی که در آن فقط تساوی تعداد هجاها (اعم از کوتاه، بلند، یا کشیده) مصراع ها مطرح است و نظمی میان هجاها وجود ندارد» (وحیدیان کامیار،۱۳۸۰: ۹۱).

دکتر محمد مکری در مورد اصول در شعر هجایی کُردی می‌گوید:

«در اشعار کُردی، اعم از ده هجایی یا هشت هجایی، یا انواع دیگر آن که در«بیت‌ها» وجود دارد و تحت تأثیر عروض عربی قرار نگرفته است، نظیر بیشتر اشعار پهلوی و ترانه‌های عامیانه‌ی زبان فارسی شماره‌ی هجاها بیش از همه دخالت دارد و بلندی و کوتاهی آخرین هجا و اتحاد حرف روی در قافیه نیز همیشه مراعات می‌شود ولی اگر بخواهیم آنها را با عروض عربی بسنجیم و بر افاعیل عروضی تطبیق

كنیم، ممکن است شعری در یک مصراع با هجای بلند و در مصراع دیگر با هجای کوتاه آغاز شود» (مکری، ۱۳۲۹: ۶۱).

محمدرضا درویشی در این‌باره نوشته است: «اشعار کُردی غالباً به صورت هجایی (بین ۸ تا ۱۶ هجا) است و شعرهای عروضی با این موسیقی ترکیب و تلفیق نمی‌شوند» (درویشی،۱۵۴:۱۳۸۰).

مرحوم دکتر احمد تفضلی نیز در مورد پیشینه‌ی وزن هشت هجایی می‌نویسد:

«می‌توان احتمال داد که ابیات یشت‌ها، اصولاً هشت هجایی بوده و بعدها بر اثر انتقال شفاهی اوستا از سینه به سینه، در طی قرون و اعصار و سپس به کتابت درآمدنش، تغییراتی در تعداد هجاها راه یافته است... نظریه‌ی هجایی بودن این سرودها هم به قوت خود باقی است» (تفضلی: ۶۰).

مؤلف موسیقی شعر، در مورد هجایی بودن برخی اشعار (نزدیک به سه خشتی های کرمانجی) می-نویسد:

«ابن خرداذ به خراسانی (۲۱۱-۳۰۰) مورخ و جغرافی‌نویس و موسیقیدان بزرگ ایرانی قرن سوم قطعه‌ای را آورده است... بقیه‌ی این سرود یک قطعه‌ی سه مصراعی است که هر مصراع از۱۰-۱۱ هجا تشکیل شده و چون از کیفیت خواندن این سرود به درستی آگاه نیستیم، به طور دقیق تعداد هجاهای آن را نمی‌توانیم تعیین کنیم.

با پیدا شدن این سرود، گذشته از این که به طور نسبی کهنه‌ترین نمونه شعر فارسی دری را که به دوران خسرو پرویز (۵۹۰-۶۲۷ م) منتهی می‌شود مسائل دیگری نیز روشن می‌شود. موضوع نخست هجایی بودن اشعار آن دوره است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۳۰).

آقای سید علی صالحی در مقدمه‌ی کتاب دره‌ی پروانه‌ها می‌نویسد:

«ادبیات فولکوریک کُردی... یعنی آن چه تا به امروز ادبیات و زبان کُردی را حفظ کرده و آن را سرپا نگه داشته، این بخش از ادبیات را ملت کرد سینه به سینه از پدران و پیشینیان خود نقل کرده‌اند و به آواز حزین و با آهنگ‌های خاصی، گاه بی ساز و گاه با نوای نی می‌خوانند. ادبیات فولکلوریک به صورت نثر یا شعر هجایی غیر عروضی است و آنها را بیت یا چریکه می‌نامند» (بی‌کس:۳۰).

وزن ترانه‌های کُردی شمال خراسان، وزن هجایی (عددی) است. دکتر وحیدیان کامیار زبان های فرانسه و ژاپنی را دارای این وزن تلقی نموده است. در حالی که زبان کُردی نیز از این قاعده پیروی می-کند و شباهت هایکوهای ژاپن و ترانه های کُردی علاوه بر قالب، از لحاظ وزن نیز جالب توجه است و از طرفی نزدیکی زبان فرانسه و کُردی را نیز می‌رساند که برخی محققین زبان فرانسه را زبانی قدرتمند و رقیب کُردی دانسته‌اند (در بحث کلیات به این موضوع پرداخته شده است).

دکتر وحیدیان درباره وزن عددی می‌نویسد:

«در وزن عددی، فقط تساوی هجاهای هر مصراع معتبر است و کوتاه یا بلند بودن هجا در آن نقش ندارد. این نوع وزن، خاص زبان‌هایی است که در آنها امتداد مصوت و تکیه و زیر و بمی نقش ممیزه

ندارد، مانند زبان فرانسه یا ژاپنی. به هر حال در وزن عددی فقط تعداد برابر هجاهای هر مصراع مهم است؛ مانند این شعر لاهوتی که در وزن عددی (هجایی) سروده شده است:

در یک قلعه‌ی خالی نیم ویران
چندی حصاری بودند دلیران
آفتاب زمین را چون دیگ می‌جوشاند
بخار زمین آن را می‌پوشاند ...

این شعر چون وزن عددی یا هجایی دارد و وزن عددی مغایر ماهیت زبان فارسی است، با وجود مقفی بودن، گوش فارسی زبانان آن را موزون حس نمی‌کند» (وحیدیان:۸).

برای نمونه و اثبات عددی بودن ترانه‌های شمال خراسان دو، سه خشتی تقطیع هجایی می‌شود

ئەز نە وچیکووم وە زیوچەدا — az navcekum wa zewcada
هاتی رەتوی تە ئاونەدا — hati ratuy ta av nada
بەهار هاتو من گول نەدا — bahar hatu men gol nada

از | نو | چ | کوم | و | زیو | چ | دا
ها | تی | ر | توی | ت | ئاو | ن | دا
ب | هار | ها | تو | من | گل | ن | دا

من نهالی در درون دره بودم / تو آمدی از کنارم گذشتی و آبم ندادی (به من بی توجهی کردی) / بهار آمد و من به گل و شکوفه ننشستم .

ژ ئەللا داوە نەزەر وی — za alla da wa nazar we
ژ ناڤ مالان کانییک دەر وی — za nav malan kanyek dar we
هەر کو هەرێم یار ل سەر وی — har ko harem yar la sar we

ژ | ال | لا | دا | و | ن | زر | و
ژ | ناو | ما | لان | کان | یک | در | و
هر | ک | ه | رم | یار | ل | سر | و

از جانب خداوند لطف و نظری شود/ از میان سکونتگاه ایل و خانوارها چشمه‌ای بجوشد / هر گاه بروم یار بر روی چشمه باشد.

۲-۳ موسیقی کناری (قافیه و ردیف و برخی تکرارها):

وجود موسیقی کناری یک ضرورت شعری است. ترانه‌های کُردی خراسان نیز ناگزیر به داشتن قافیه‌اند. علاوه بر قافیه، ردیف و برخی تکرارها جزء پر استعمال‌ترین وجه موسیقی کناری به شمار می‌رود.

از آنجا که این ترانه‌ها، معمولاً آهنگین و با آواز خوانده می‌شود، وجود موسیقی کناری و خصوصاً برخی تکرارهای فراتر از ردیف، یک ضرورت است؛ مانند برخی تکرارها در غزلیات شمس که احتمالاً هم خوانی و همراهی اطرافیان را به همراه داشته است و گروهی آن را با مولانا تکرار می‌کرده‌اند.

در برخی ترانه‌های خراسان هنگام آوردن هر مصراع از سه خشتی‌ها، گاه یک واژه و گاه مصراعی هم وزن یا کوتاه‌تر از مصراع سه خشتی‌ها تکرار می‌شود که از قاعده‌ی مشخصی پیروی نمی‌کند و این تکرار به سلیقه‌ی خواننده ترانه‌ها و لحن و آهنگی که می‌خواند بستگی دارد.

تکرار یک مصراع هم وزن:

ڤا شەڤانا شەڤێ قەوسێ — گورجی جان ل تە میوڤانم
مە سەردانی سەر قەفەسێ — گورجی جان ل تە میڤانم
تێر نەبون ژ نەفەسێ — گورجی جان ل تە میڤانم
گورجی جان ل تە میڤانم — میڤانی مە لێ شیڤانم
ژ وا لاوکی کورمانجانم

va savana save qawse — gorjijan la ta mivanem
ma sar dani sar qafase — gorji jan la ta mivanem
ter na buni za nafase — gorji jan la ta mivanem
gorji jan la ta mivanem — mievane male sivanem
za wa lawke kormanjanem

این شب‌ها چه شب‌هایی هستند — گرجی جان بر تو میهمانم
ماسر بر روی سینه یار گذاشته‌ایم — گرجی جان بر تو میهمانم
از نفسش سیر نمی‌شویم — گرجی جان بر تو میهمانم
گرجی جان بر تو میهمانم — میهمان موقع شامم
از آن جوان های کرمانجم

علاوه بر وجود موسیقی کناری و تکرار مصراعی هم وزن در سه خشتی‌ها، در پایان نیز با نوعی موسیقی پایانی روبرو هستیم که در پایان سه خشتی‌ها آوره می‌شود و موسیقی پایانی را پر رنگ‌تر می‌کند و گاه رد المقطع علی المطلع صورت می‌گیرد مانند: گورجی جان ل ته میوانم.

و یا در این ترانه که به آهنگ «لاله زار» معروف است با نوعی تکرار روبرو هستیم:

ئارمووتلیا، کودا کودا
کویین وە گرتن جودا جودا — لاله زار
مە تە دەخواست، خودێ نەدا
لاله زارێ، زارێ زارێ — کەچک بوونە کەوێ مارێ

ژ چاڤێ مە خوین دبارێ لالە زار

armutliya koda koda
koun vagerten joda joda lalazar
me to daxwast xwade nada
lalazare zari zari kajek buna kawe mary
za Jave ma xwun dabari lalazar

کوه آرموتلی کجاست ؟ کجاست ؟
آن جا که سیه چادر عشایر جدا جدا برافراشته می‌شود لاله زار
من تو را می خواستم اما خدا نداد
ای لاله زار که در فراقت زار می‌گریم دختران به کبک کوهسار می‌مانند
از چشمانم خون می بارد لاله زار

که در این جا نیز «لاله زار» یک بار به صورت موسیقی کناری آمده و پس از آخرین مصراع در پایـان سه خشتی‌ها نیز به زیبایی موسیقی پایانی را شکل داده است. وجود موسیقی پایانی در ترانه‌هـای کُـردی نوعی قالب‌شکنی و هنجاگریزی است و می توان نوعی خاص از مستزاد نیز تلقی کرد.

۳-۳ موسیقی داخلی:

با عنایت به هشت هجایی بودن هر مصراع، زمینه‌ی موسیقی داخلی در ترانه‌ها کم رنگ است. شاعر و سراینده‌ی گمنام دوست داشته است در کوتاه‌ترین قالب، پیامش را منتقل کند و بی پیرایه بودن و سادگی این ترانه‌های مردم سروده، باعث شده است کمتر به این زیبایی‌ها و موسیقی داخلی توجه شود.

در زیر به برخی سه خشتی‌ها که صرفاً تکرار صامت‌ها در آن نوعی موسیقی داخلی ایجاد نموده، اشـاره می‌شود.

صامت «س»:

سیسه بوزی له سه ر بەستێ	sisa boze la sar baste
ل بەدەنا ته نه هەستێ	la badane tena haste
وه دوو مەڕا با بێ وەستێ	wa du mara ba bewaste

سپید روی بر ستیغ و بلندی کوه ایستاده / گویی استخوانی در بدن ندارد / بگـذار بـه دنبالمـان خسـته شود.

که چهار بار صامت «س» در مصراع اول و در مصراع‌های دوم و سوم نیز یک بار تکرار شده است.

صامت «چ»:

چه رەچاضش چاضث ماران	cara Javen JaVe maran
سووره دەکەنه دانث ناران	sur dakana dane naran
ئەو سەردارث کوللث یاران	aw sardare kole yaran

چه چشم‌های سیاهی شبیه چشم مارهایند/ (گونه‌هایش) دانه‌های انار سرخ هستند/ او سرور و سردار همه یارهاست.

که در مصراع اول سه بار صامت «چ» تکرار شده است.

۴-۳- موسیقی معنوی:

موسیقی معنوی در ترانه‌ها بیشتر و قوی‌تر از موسیقی درونی است. با عنایت به بحث بدیع از تکرار مطالب در اینجا پرهیز می شود.

با توجه به توضیحات داده شده، در مجموع می‌توان گفت: ترانه‌های کرمانجی دارای موسیقی بیرونی متفاوت با فارسی، دارای موسیقی کناری گسترده و دارای موسیقی پایانی افزون بر فارسی، دارای موسیقی میانی ضعیف و دارای موسیقی معنوی متنوعی است. ولی موسیقی بیرونی و کناری آن بیشتر قابل توجه است؛ خصوصاً موسیقی کناری که زیبایی خاصی به آن بخشیده است.

٤-سطح لغوی ترانه

۱-۴- استعمال واژه های کهن:

زبان کُردی به خاطر شرایط خاص کُردها -که در نقاط کوهستانی و سخت‌گذر ساکن هستند- بسیاری از لغات فارسی قدیم را هنوز در خویش به یادگار دارد و ترانه‌ها نیز از این لغات بی‌بهره نیستند.

استعمال واژه‌های کهن و فراموش شده که غبار زمانه بر آنها نشسته است، زلالی خاصی به سه خشتی‌های کرمانجی بخشیده است و این واژه‌ها حاکی از اصالت این ترانه‌ها و گویش کرمانجی است.

جدول ذیل نمونه‌ای است(خوشحالی، ۱۳۷۹: ۱۷۷):

اوستا	کرمانجی خراسان	ترجمه فارسی
ئاتر	ئار	آتش
ئەستی	هەستی	استخوان
ئەوره	ئەور	ابر
پەزو	پەز	گوسفند
دەروگە	دەرەو	دروغ
ویره	بیر	یاد
مەسیە	ماسی	ماهی

۲-۴- بسامد فعل به عنوان قافیه:

در ترانه‌های کرمانجی، قافیه‌هایی که به فعل ختم شده‌اند بسیارند. از پانصد ترانه در ۲۰۳ ترانه قافیه را فعل تشکیل می‌دهد .

آمدن فعل در قافیه می‌تواند عملگرا بودن این مردم را برساند؛ چون مردمی که قافیه‌ی ترانه‌هایشان به فعل ختم می‌شود، اهل عملند نه شعار و توصیف.

۳-۴- بسامد ضمیر:

در ترانه‌های مورد بحث، ضمیر کاربرد فراوان دارد. ضمیر اول شخص و دوم شخص جزء بسامد ترانه‌هاست؛ به طوری که در پانصد ترانه ۱۲۲ بار ضمیر اول شخص و ۱۰۳ بار ضمیر دوم شخص مفرد آمده است. کاربرد ضمیر اول شخص بیشتر عاطفی است و زبان حال گوینده است که درون او را عینیت می‌بخشد.

مؤلف کتاب نظریه‌های نقد ادبی معاصر، در این باره می‌نویسد: «هنگامی که زبان برای بیان احساسات و مکنونات ذهنی گوینده یا نویسنده به کار رود، نقش عاطفی (احساسی) پیدا می‌کند. کارکرد عاطفی به سوی اول شخص گرایش دارد. این همان چیزی است که مارتینه آن را حدیث نفس می‌نامد.

کاربرد ضمیر دوم شخص نیز کارکرد کنشی (ترغیبی) است. در این کارکرد پیام به سوی مخاطب جهت می‌یابد. کارکرد کنشی زبان به سوی دوم شخص گرایش دارد. این کارکرد عمدتاً در شعر مدحی و تعلیمی نمود می‌یابد. بارزترین نمونه‌های این کارکرد، ساخت‌های ندایی و امری است» (علوی‌مقدم:۲۳۳).

وجود ضمیر، علاوه بر موارد فوق همراهی، هم‌اندیشی و هم سخنی افراد یک ایل را می‌رساند. کسی که در اطراف خود جزء اهل ایل، کسی را نمی‌دیده، ناگزیر بوده است که او را مخاطب خویش قرار دهد.

ده‌رویش نینم قه‌له‌نده‌رم	darvis nenem qalandarem
وه دوو ته ڕا ئه‌ز ده‌گه‌ڕم	wa du ta ra az dagarem
ئه‌ز جایله‌کی ده‌روه‌ده‌رم	az jaylake dar wa darem

درویش نیستم و قلندرم / من دنبال تو می‌گردم / من جوانی دربدرم .

که در مصراع دوم «ته» (تو) ضمیر دوم شخص مفرد و «ئه‌ز» (من) ضمیر اول شخص مفرد علاوه بر مصراع دوم، در مصراع سوم نیز آمده است.

ئه‌ز کو دینیم ئه‌ز دینی ته	az ko dinem az dine ta
په‌یدا ناکم که‌س مینا ته	payda nakem kas mine ta
ته گوله‌کی ئه‌ز بینی ته	to golaki az bine ta

من دیوانه‌ام، من دیوانه تو هستم / کسی مانند تو را پیدا نمی‌کنم / تو گلی هستی که من بوی تو هستم .

در این سه خشتی سه بار ضمیر من و چهار بار ضمیر تو به کار رفته است و در مجموع از ۲۴ هجا، ۷ هجای آن را ضمیر تشکیل داده است و این فراوانی ضمیر، حاکی از درون‌گرایی و عاطفی بودن فرد است.

۴-۴- بسامد واژه‌های درونی (عاطفی):

علاوه بر کاربرد ضمیر به عنوان یک بسامد -که حاکی از کارکرد عاطفی آن است- وجود برخی بسامدهای عاطفی نظیر دل، درد، غریبی و اشک در ترانه‌های کرمانجی بحث درون‌گرایی و خود مخاطبی را درترانه‌ها تقویت می‌کند.

ترکیب دل، درد، غربت و اشک رساترین پیام را دارد. دلی که درد دارد و دردش غربت و جدایی است و دوری و بی‌دیاری و سرگردانی در کوه و دشت و بیابان و ییلاق و قشلاق است، باعث شده است که اشک یاریگر این بی تابی و اخگر افروزی باشد.

هر چند این واژه‌ها و بسامدشان مختص سرایندگان کُرد خراسان نیست و در شعر شاعران دیگر نیز این واژه‌ها به وفور یافت می‌شود، ولی در بین کُردها، کاربرد این واژه‌ها نقش عاطفی زیادی دارد.

کُردی که با دل هم سخن است، از بی اعتمادی اطرافیان به ستوه آمده است. وقتی خود مخاطبی وجود دارد یعنی دیگران نامحرمند و نباید داننده‌ی راز باشند، دلیل خودمخاطبی نیز به خوبی مشخص است؛ وجود درد. دردی که روح را صیقل می‌دهد؛ دردی که روح را آسمانی می‌کند و او را تا اوج بالا می‌برد و غربت و دوری و جدایی، این درد جانکاه قامت کرد خم کرده، دمی او را رها نمی‌کند. وقتی آسمان دلی ابری شد، باید ببارد و اشک‌ها، یادگاران آسمان در زمینند که میهمان گونه‌ها می‌شوند و شعله‌های سرکش دل دردمند و خسته از غربت قرن‌ها را فرو می نشانند (در بحث سطح فکری این بسامدها شرح داده شده‌اند).

۴-۵- بسامد واژه‌های طبیعی:

بسامد هر واژه‌ای بیانگر این واقعیت است که در درون شاعر چه می‌گذرد. کُردهای شمال خراسان، که اساس زندگی‌شان پیش از زندگی یکجانشینی بر کوچ و چادرنشینی و ییلاق و قشلاق استوار بوده است، طبیعت را خانه و منزلگاه بی‌حصار خویش می‌دانند. بسامد برخی واژه‌های طبیعی، علاوه بر بعد درونی و دلبستگی سرایندگان این ترانه‌ها به مظاهر طبیعت، بیانگر تکیه گاه بودن این واژه‌ها در زندگی عشایری بوده است.

کُردی که مورد غارت و چپاول و تاخت و تاز قرار می‌گرفته و تمام زندگی‌اش به یغما می‌رفته است، جز کوه چه تکیه گاهی داشته است؛ جز این که صدایش را با نسیم به سمت کوه روانه کند و پیامش را به خدا برساند.

سرو کوهی، کوه و چشمه، جزء بسامدهای طبیعی هستند که در ترانه‌های کرمانجی وجود دارند.

۵-سطح فکری ترانه‌ها:

ترانه‌های کرمانجی خراسان را باید نوعی از ادب غنایی تصور کرد. همچون سایر ترانه‌های ایرانی، احساسات و عواطف در آن بارزتر است؛ لبخند،آرزو، امید، عشق و محبت به همنوع، مرثیه و سوگ، ناکامی و تلخ روزی، دلبستگی به طبیعت از ویژگی‌هایی این ترانه‌هاست .

هر چند شعر غنایی را متأخرتر از شعر حماسی دانسته اند و شعر غنایی را مربوط به اوج و رواج شهر نشینی و متمدن شدن ذکر کرده اند(شمیسا: ۱۳۷). ولی ترانه‌های غنایی کرمانجی مربوط به زندگی ساده و بی پیرایه مردمی است که ستیغ قله‌ها و سرسبزی چمنزاران و عطر پونه‌های رسته بر کنار جویبار را بر بی‌صدایی و بی ارتفاعی دشت ترجیح داده‌اند.

در ترانه‌های کرمانجی، کُرد به شهر نیامده است تا به یاد روزهای گذشته ترانه‌ای بسراید و ترانه هایش مربوط به زندگی شهر نشینی و حسرت روزهای گذشته‌اش باشد؛ بلکه اگر حسرتی بوده است، حسرت گذشت زمان بوده، حسرت تنها ماندن، از دست رفتن جوانی:

جڤانی چوو نکاء کالم	javane cu nek’a k’alem
ل جهم یارێ نکاء تالم	la jam yare nek’a t’alem
وه ڤوی ده‌ردا ئه‌ز دنالم	wa ve darda az danalem

جوانی رفت حالا پیر و افتاده‌ام / اکنون نزد یارم تلخ شده‌ام/ و از این درد می‌نالم

در ترانه‌های مورد بحث برون‌گرایی و آفاق‌اندیشی بیش از درون‌گرایی است و ترانه‌ها بر بستر بیانی آفاقی-انفسی در گذر است، و به درستی نمی‌توان مرزی بین این دو گذاشت؛ چرا که برون‌گرایی یک ترانه با احساس درونی تبلور یافته است. ترانه‌سرای کرمانج آه درونش برای فروشکستن قامت درخت ارس (سروکوهی) بلند است و این سیال بودن ذهن در آفاق‌نگری و درون‌نگری زیبایی خاصی به این ترانه ها بخشیده است.

گاه به زیبایی هر دو پیامی را می‌رسانند مانند:

به‌رفه‌ندلێ سه‌ری رێمه	barfandile sari re ma
هورێک هورێک ڤه دلێ مه	hurek’ hurek’ vadalema
کا مینا قیسمه‌تی کی مه	ka mine gesmate kema

توده برف سر راهم / ذره ذره آب می‌شوم / معلوم نیست قسمت چه کسی بشوم .

در این ترانه ابتدا برون‌گرایی و آفاق‌نگری را می‌بینیم، به رفه ندیل یا برفی انباشته شده بر سر راه که تا دیری پس از بهار می‌ماند و مصراع دوم درون‌گرایی را؛ شاعر دردهای درون را به تصویر می‌کشد، دردهایی که او را ذره ذره آب می‌کند. این سیال بودن برون‌گرایی و درون‌گرایی، روح را به صمیمیتی بی‌پیرایه فرامی‌خواند تا خیره در یاری شود که به سپیدی برف می‌ماند و حالا این سپید برف مانده در

کنار راه زندگی ذره ذره آب می شود و روزهایش تهی از امید بر او می گذرنـد و نمـی دانـد قسـمت چـه کسی خواهد شد!

تغییر عینیت به ذهنیت و ذهنیت به عینیت در این ترانه‌های غنایی فراوان است. در ترانه زیـر ابتـدا در ذهن شاعر آرزویی مطرح می‌شود (ذهنی) و بعد درمصراع بعد، می‌خواهد چشمه‌ای در بین چادرهای ایـل بجوشد (عینی) و همه این‌ها را فقط برای دیدن یار بر چشمه می‌خواهد .

ژ ئه‌للا دا وه نه‌زه‌ر وێ	za alla da wa nazar we
ژ ناڤ مالان کانییک ده‌ر وێ	za nav malan k'a nyek' dar we
هه‌ر کوو هه‌رێم یار ل سه‌ر وی	har ko harem yar la sar we

از جانب خداوند لطف و نظری شود / از میان چادرهای ایل چشمه ای بجوشد / هرگاه بروم یار بر روی چشمه باشد .

در ترانه های کرمانجی عشق و جلوه های عشق ایلیاتی از وسـعت، تنـوع و عمـق بیشـتری برخـوردار است، در این ترانه ها دلدادگی به یار تا آنجاست که عاشق آرزو می کند بمیرد تا او را با اشک چشمان یار شتسشو دهند و در چارقدش کفن کنند و بر سینه یار به خاک بسپارند تا این گونه به یـار نزدیـک شـود. عاشق شیفته معشوق است، بی ریا، ساده و صمیمی، دمی تحمل دوری یار را ندارد می گوید:

«ئه گه رهه ری زووده میرم» اگر بروی زود می میرم و این یگانه یار دوستی باعث شده است که عشق با ثبات تر باشد و درترانه ها، طلاق دادن یار جایی نداشته باشد . علی رغم همـه عشـق ورزیهـا، شـراب خوردن و باده نوشی در ترانه ها وجود ندارد، چه در معنای عرفانی و چه در معنای غیر عرفانی.

در این ترانه‌ها بی‌دلی و بی‌میلی عاشق و معشوق در برخی ازدواج‌های اجباری جز نکات قابل تأمـل در ترانه‌هاست شاید محزون‌تر از این ترانه ترانه‌ای را سراغ نداشته باشیم که دختر در آستانه ازدواج ناخواسته با حزنی بی پایان به فریاد می‌آید:

ئه‌زێ ده‌مرم وه ڤی ده‌ردا	az damerem wa vi darda
من مه‌ده‌نه ڤی نامه‌ردا	men madana vi namarda
من هلینین له ڤی هه‌ردا	men helinen la vi harda

من از این درد می‌میرم / مرا به این نامرد ندهید / مرا در این جا به خاک بسپارید .

و گاه وقتی شعله شکوه‌هایش، فقط درون او را به آتش می‌کشد و فریادرسی نیست؛ با هـم گریـزی دو نامزد یا دو عاشق و معشوق پیش می‌آید. می گریزند برای این که، به دور از تعصبات و تنـگ نظـری‌هـا زندگی کنند.

دختری که یک بار به دنیا می‌آید، نمی‌خواهد تن به ازدواجی اجباری و ناخواسته دهد و او را به اجبار به خانه‌ی کسی بفرستند که دمی تحمل آن جا ماندن را ندارد. به خاطر این اسـت کـه عشـق‌هـای ایلیـاتی

وفادارانه‌ترند و کمتر شاهد طلاق در بین کُردها هستیم و حداقل در ترانه‌هایشان کـاربردی نـدارد و ایـن وفاداری دو دلداده تماشایی است.

در ترانه‌ی زیر، دختری که سرآمد دختران ایل است، به فرار کردن راضی نمی‌شود:

تو سه‌رداری ل ناڤ بینێ	t'o sardari la nav bine
مه‌یێ بوزی نه‌یه کرینێ	maye bozi ney kerine
رازی ناوی ل ره‌وینێ	razi nawi la ravine

تو سرآمد دختران ایلی / شتر سپیدی هستی که خریده نمی‌شوی / و تن به فرار نمی‌دهی.

علاوه بر موضوع عشق، میهن دوستی، زندگی چادرنشینی، پوشش کرمانجی، دل مشغولی‌ها و دغدغه-ها، آرمان و آرزوها ترانه‌های زیادی را به خود اختصاص داده‌اند.

در این میان غربت سروده‌ها در ترانه‌ها، حاکی از دوری گروهی از این کوچ داده شـدگان از کُردسـتان بزرگ به خراسان است وگاه این غربت را به دردی مانند کرده‌اند که فرد را رهایش نمی‌کند.

علاوه بر دوری از کُردستان -که زمانی متعلق به ایران عزیز بوده اسـت و چهـار قسـمتش کـرده‌انـد- دوری از یار و اطرافیان، در ییلاق و قشلاق بودن همواره فراز و فرودها را در نوردیدن و یک دیگر را سیر ندیدن، گاه ایلی در دل دشتی، ایل دیگر در کنار چشمه‌ای و گاه ایلی در دامنه کوهی فرود می‌آمده و این آمد و رفت‌ها، این سرگردانی و بی‌دیاری و همه جا وطنی، کُرد را غریب این میانه کرده است. گاه نیز این ترانه‌ها از زبان دختری است که به دور از پدر و مادر، به غربت فرستاده شده و در خانه‌ی همسر اسـت. در عین حال غربت، غریبی و نالیدن از درد غریبی در ترانه‌ها نمود فراوانی دارد:

ئه‌ز غه‌ریوێ ڤی یوردامه	az qariwe ve yordama
گریفتارێ ڤی ده‌ردامه	gereftare ve dardama
نه کوشتیمه نه به‌ردامه	na k'ostema na bardama

من غریب این دیارم / و گرفتار این درد م / که نه مرا کشته و نه رهایم ساخته است.

علاوه بر ادب غنایی این ترانه‌ها از ادب تعلیمی نیز بی‌بهره نیستند، بی‌وفایی دنیا، بی‌ثمر بـودن زیـاده-گویی، نکوهش دو همسری و ... را می‌توان در حوزه ادب تعلیمی در ترانه‌ها به اختصار بیان کرد.

له که‌ویران که‌مه‌ر تونه	la kariran kamar tonna
هه‌ر پولاتێ جۆهه‌ر تونه	har polate johar tonna
گه‌پ کرنێ پر سه‌مه‌ر تونه	gap k'erni per samar tonna

در کویر کوهی وجود ندارد / هر پولادی جوهر ندارد / زیاده گویی هم بی‌ثمر است.

در این ترانه صراحتاً می‌گوید: در زیاده گفتن ثمری نیست.

ترانه‌سرا با داشتن اندیشه‌ای خیام‌وار می‌خواهد تا معشوق سخت‌گیری نکند زیـرا دنیـا اعتبـار و وفـایی ندارد:

بالاخانه ل هەڤایە	bala xane la havaya
دیرچه ڤەکه شەمال گایە	derca va k’a samalgaya
ڤا دونییێ کا بێڤەفایە	va donyek’a be vafaya

بالاخانه بلند و رو به آسمان است / پنجره را باز کن که اینجا باد به راحتی وزیدن می‌گیـرد / کـه ایـن دنیا وفایی ندارد.

٦-درون‌گرایی در ترانه‌ها:

۱-۶- دل:

دل ضمیر، جان، روان و خاطر انسان است، دل مصداق درون‌گرایی است. کسی که با دل همدم اسـت، از دیگران بریده است. کسی که با دل سخن می گوید، دل را همکلام خود می‌کند. کسی کـه دلـش بـه ناله در می‌آید و چون دریایی توفانی در اندرون، به خروش می‌آید و طغیان می‌کند، دل عزیز او، راز دار او، و دل مأمن دردهایش بوده است؛ پناهگاهی که هر دردی در آن منزل داشته است. شوق‌های پر شـتاب و شیرین نیز میهمان دل بوده‌اند. دل رباطی است که در آن گروهی می‌مانند و گروهی در حال رفتنند.

کُرد خراسان نیز از دل بسامدی زیبا در ترانه‌هایش ساخته است؛ به طوری که در بین پانصـد ترانـه ۶۸ بار از دل سخن به میان آمده است. دلی که به سنگ مانند شده است، دلی که آتشش خاموش نمی‌شـود، دلی که داغدار است، دلی که چون دیگ به جوش آمده. "جعفرقلی" عارف و شوریده کرمانج نیز در یکی از زیباترین سروده‌هایش می‌گوید:

خەلکۆ لە من عەیو مەگرن موشکیل کارە کاری دل
چل قەتەر نیر و مەیا ناکشینن باری دل
ژ مەشریق تاینە مەغریب دەشەویتی ئاری دل
تو دەریا و دەریاچە خەوا ناکە ئاری دل
بیچارە و ئاوارە و بێقەرارم ژ دەس دل(توحّدی،۱۳۸۱: ۲۲۲).

«مردم بر من عیب مگیرید، کار دل مشکل کاریست
چهل قطار شتر نر و ماده نمی‌توانند بار دل را بکشند
از مشرق تا مغرب آتش دل در حال سوختن است و عالم‌گیر شده
هیچ دریا و دریاچه‌ای قادر به خاموش کردن آتش دل نیست
بیچاره و آواره، بی‌قرارم از دست دل.

دل در شعر شاعران فارسی‌سرا نیز حاکی از درون پرتلاطم شاعران است.

دل خرابی می کند دلدار را آگه کنید زینهار ای دوستان جان من و جان شما(حافظ)

دلی منی هاتیه جوشیێ	dele meni hat'ya jose
ناتیێ که ل سەر برووشیێ	nati kale sar berose
وه قوروانا ته سەر خۆشیێ	wa qorwana t'a sarxose

دلم مانند دیگ، به جوش آمده / و از عشق نگارم بی تاب و طاقت شده‌ام / الهی من قربانـت شـوم ای یار سرخوش من (که همواره شادمان هستی).

دلی منی ناله ناله	dele meni nala nala
دایه هەنێی خوه دەسماله	daya hanye xwa dasmala
جاریێ نەگۆ هەنی ماله	jare nago hanni mala

دلم برایش به ناله درآمده است / او دستمال را بر پیشانی‌اش بسته است / (ابهت و زیبایی خاصـش بـه او اجازه نداد که) حتی یک بار مرا به خانه دعوت نکرد .

دل که ویرم، دل که ویرم	del k'awerem del k'awerem
وه ستەم و وه جەڤێرم	wa setamu wa javerem
نکوم ناڤی ته بگێرم	nik'om navi t'a begerem

(آن قدر ستم و جور دیده‌ام که) سنگ دل شده‌ام، سنگ دل شده‌ام / جور و سـتم زیـادی را بـه جـان خریده‌ام/ (که از فرط عشق) نمی‌توانم نامت را بر زبان آورم (شاید شرایط اجتماعی هم طـوری بـوده کـه جرأت نام بردن از او را نداشته است).

هه رچی دەوێم تەڤا ناویێ	harce dawem tava nawe
ئاری دلان خەوا ناویێ	ary delan xawa nawe
دل ژ دلان جودا ناویێ	del za delan joda nawe

هر چه به فریاد آمده‌ام و می‌گویم عشق پایانی ندارد / و آتش فروزان دل ها به خاموشی نمی‌گرایـد/ و دلم از دلدارم جدا نمی‌شود .

ژ جانی خوه بوومه تێرا	za jani xwa buma tira
نالی چکی سەری ئیرا	nali cik'e sari ira
دل وه داخم، داخم ژیرا	del wa da em da em zira

به خاطر انبوه نامرادی‌ها، از جانم سیر شده‌ام/ مانند اخگر برآتش دلم داغدار اوست/ و برایش در سوز و گدازم.

دەردێ دلێ من پێرێن — darde dele meni peren
هێسترێ من گوره گورێن — hest’ere men gora goren
هەوالێ من کۆدا برێن — havale me koda beren

دردهای دلم بی‌شمارند (و اشک‌هایم مانند قطره‌های باران تند تند فرو می‌بارند/ نمی‌دانم همدل و یارم را کجا برده‌اند؟

دەردێ دلێ من کاریه — darde deli men kari ya
غوسان جانێ من خاریه — qosan jane men kariya
یارێ کووتێ ناچارییه — yare kot'i nacariya

دردهای دلم عمیق و بی‌مرهمند/ غم و غصه جانم را خورده‌اند/ یار بد و ناخواسته به اجبار قابل تحمل است.

۲-۶- درد:

یکی دیگر از موضوعات در ترانه‌های کُردی مورد بحث درد، غم و رنج است که در پشت آن غم، دردهای بی‌صدایی خفته‌اند، غم دیار، غم دلدار، غم عشق یار پدر ناسازگار، غمی که روح را زمین گیر نموده، غمی که در دل سکنی گزیده و راه گزیر و گریزی ندارد مگر یار غم را از دل ببرد. در ترانه‌های کُردی نیز درد از چشمه‌ی دل در جوشش است و ۱۹ بار در بین پانصد ترانه تکرار شده است و در زبان فارسی نیز چه زیبا سروده شده:

مرد را دردی اگر باشد خوش است   درد بی دردی علاجش آتش است

دەردی ل من گور بوینی — darde la men gor bowine
چیا بوێ ئار هلتینێ — j’iya bowe ar hel t’ine
ڤا جەورانا کەس نەوینێ — va jawrana kas nawine

کاش دردهای دلم را گرگ‌های بیابان ببینید/ (با دردهایی که من صبورانه به جان خریده ام) اگر کوه این دردها را ببیند آتش می‌گیرد/ و این جور و ستم‌ها را کاش کسی نبیند.

ڤانا کۆلێ دەردێ تە نە — va na kole darde t'a na
لە ڤێر لە وێ گەپ دەکەنە — la ver la we gap dak'ana
ئیرو سووە تە دەوەنە — iru sowa t'a da wana

این‌ها همه دردهای تواند که در دلم انباشته شده‌اند/ و در هر کوی و برزن از آن سخن به میان می‌آورند/ درد رفتن تو؛ که امروز و فردا تو را از این دیار می‌برند.

جه‌ڤانی چوو نکا کالم	javane cu neka k’alem
ژ ده‌س ده‌ردی ته ده‌نالم	za das dardi t'a danalem
له جه‌م یارێ نکا تالم	la jam yare nek'a k'alem

شوق شیرین جوانی رفت و من حالا پیر شده‌ام/ من از دردت می‌نالم/ و حالا نزد یارم شـأن و منزلتـی ندارم.

دلێ من پر وه ده‌رده	dele meni per wa darda
دو تاره‌که روو وه په‌رده	dotarak’a ru wa parda
هه‌رچی ده‌ویم گۆ وه‌سه‌رده	harce dawim go wa sarda

دلم پردرد و غمگین است / همانند دوتار پرده‌داراست (که فریاد گر تنهایی تار است)/ من نیز هـر چـه می‌گویم گوش فرا ده.

۳-۶ غربت:

کُرد بی‌پناهی، غربت و دوری از وطن را در ترانه‌ها زمزمه کرده است. غریبی جزء واژه‌های پر بسامد در ترانه‌های کُردی است و بیش از ۲۳ بار در بین ۵۰۰ ترانه تکرار شده است. کُردهای شـمال خراسـان کـه تعدادی از آنان در زمان صفویه از غرب کشور به خراسان کوچ داده شده‌اند همواره در ترانه‌هایشـان ایـن غربت و جدایی و دوری چهارصد ساله از کُردستان بزرگ را فریاد کرده‌اند. هر چند ایران خانه بزرگ همه اقوام ایرانی است، اما کُردها دلتنگ کُردستانند و این دلتنگی باعث شده است که هنوز دل مویه‌های ایـن مردم، حسرت دیارشان باشد. گویی نی‌های بریده از نیستان خلقتند که مولاناوار از جدایی‌ها شکوه نموده-اند.

"اخوان" نیز غربت را چنین فریاد کرده است: «گرد غربت پرده زد بر دامن بـال و پـرم»(خالقی،عابـدی: ۱۷۶).

کُرد، کوه، غربت، جدایی، دوری، پشت به اجداد گذشـته کـردن، سـکونت و جزیـره‌نشـینی در شـمال خراسان و قطع ارتباط با کُردهای سایر نقاط باعث درون‌گرایی شدید کُردهـای خراسـان گردیـده کـه در ترانه‌هایشان با حزنی تلخ تبلور یافته است .

دلث من پر وه‌ژانه	delemeni per wa zana
ده‌ردث غه‌ریوی گرانه	dardi qariwye gerana
ئازیزا من دل وه‌ژانه	aziza men del wa zana

دلم بسیار آزرده و پر درد است/ درد غربت و جدایی سنگین است/ و می‌دانم عزیزم در غربت چه دردی می‌کشد.

ئەز غەریوێ وی یۆردامە	az qariwe we yorda ma
گرفتارێ وێ دەردامە	gereft’are we darda ma
نە کوشتی مە نە بەردامە	na k’st’ema na bardama

من غریب این دیار و سرزمینم/ و گرفتار این درد جانکاه غربتم/ و این غربت نـه مـرا مـی‌کشـد و نـه رهایم می‌سازد.

ئەز جووجکێ پەر بریمە	az jujek’e par berima
ژ ولاتێی خوە فریمە	za walate xwa ferima
لە غەریوی‌یێ کریمە	la qariwiye kerima

من آن گنجشک پر بریده‌ای هستم/ که از دیارم دور پریده و در اینجا فرود آمـده‌ام/ گـویی مـرا بـرای غربت و درد خریده‌اند.

جگەر وەرە ئەز لەورامە	jigar wara az lawrama
شەڤا رووییی ساتە پامە	sava ruye sat’a pama
لەڤێ یۆردا غەریو مامە	la vi yorda qariw mama

عزیز و دلدارم بیا که در این جا بی‌تو سخت تنها مانده‌ام/ و شب و روز برایت بیـدارم/ و در ایـن دیـار و سرزمین غریب مانده‌ام.

ئەز چوومە ژ ڤلایەتێ	az cuma za valayate
غەریو کەتم ل غوربەتێ	qariw katem la qorbate
دیدار مایە قیامەتێ	didar maya qyamate

من از ولایت و دیار رفتم/ و در دیار غربت تنها و غریب ماندم/ و دیدارمان به قیامت مانده است.

۴-۶ آرزو وآرمان:

کُرد روح پر آشوبش را، در کشاکش کام‌ها و ناکامی‌ها با بیانی سرشار از امید و آروز صـیقل داده اسـت. وجود واژه آرمان و آرزو در ترانه‌های این مردم که بیش از ۲۰ بار تکرار شده اسـت حکایـت گـر آمـال و آرزوهای این قوم است. آرزوهایی که هر یک حکایتی و درسی و ماجرایی دارند و با این آرزوها مردم قـد کشیده‌اند، به زندگی لبخند زده‌اند، مرگ را به سخره گرفته‌اند و آرزویشان را چون جان عزیز داشـته‌انـد و هر روز توان و روح و رمقی به آن بخشیده‌اند و خوب می‌دانسته‌اند که آرزوهای بزرگ متعلـق بـه انسـان های بزرگ است.

بلەک کەچکێ قارەمانان	bilak kajke qa ramanan
رژیانە ناڤ خەرمانان	reziyana nav xarmanan
جاییل تەرەن وە ئەرمانان	jaul taran wa armanan

گروهی از دختران ایل قهرمانلو/ در زمین هموار خرمن‌ها مشغول شـادمانی‌انـد/ و جوانـان آروز بـر دل می‌مانند.

ئەرمان پرن، ئەرمان پرن	arman peren arman peren
دار وه بەژن سا چ قرن	dare wa bazn sa ce qeren
بەژنێ لەوان کۆدا برن	bazne la wan koda beren

آرمان و آرزوها فراوانند/ زیبا رویان قامت چون درخت چرا بی‌قامت شده‌اند؟/ آن بلنـدی قامـت‌شـان را کجا برده‌اند ؟

یا من و وی هاکا ناوو	ya menu we haka nawu
خەرمان دانی کولی کا وو	xarman dani kole k’awu
ل دلث من ئەرمان ماوو	la deli men arman mawu

عشق دروغین من و او پایانش این بود / خرمنی که انتظار محصولش را داشتیم همه کاه بـود/ و هنـوز در دلم آرزوهایی بزرگ مانده بود.

۵-۶ اشک:

"بودا" در جمله‌ای گفته است: «اشک‌هایی که آدمی از گردونه‌ی باز پیدایی حیات تاکنون ریخته اسـت، از آب اقیانوس‌ها بیشتر است». اشک بی پرده‌ترین زبان دل است که درون را آینه وار می‌نمایانـد، اشـک شوق و درد، اشک امید و انتظار، اشک دل پر درد را که چون آتشفشانی صبور است زبانی است .

هر چندگروهی اشک را نشانه‌ی ناتوانی دانسته‌اند ولی اشک نشان دهنده پاکی روح است. گریه زاییده-ی دردمندی انسان خودآگاه است که احساس مسئولیت در قبال خود و همنوع خـود مـی‌کنـد»(م.کیـان فرهنگی، ش۱۳۴: ۲۲). روح های لطیف، آنان که حتی لانه ی گنجشکی را از هـم نپاشـیده‌انـد و دسـت شان به خونی آغشته نیست روحی لطیف دارند و اشک روایت‌گر پاکی درون این افراد است.

من دل توننه ئەز بوێژم	men del tonna az bewizem
هیستیر نەمان ئەز بیرێژم	hester naman az berizem
سەو کا تە را خوه دەکوژم	saw ka ta ra xowa dakozem

من دلی برای گفتن ندارم/ و اشکی نمانده من فرو ببارانم/ حاضرم برایت فدا شوم.

کەجەگێ تە پر زراڤن	kajage t’a per ziraven
هیستر تە خوین ل ناڤن	hestere ta xwun la naven
رندیا تە بیرێ چاڤن	rendiya t’a bere j’aven

زلفهایت باریک و زیبایند/ و اشکهایت با خون عجین شده است /و زیبایی‌ات چشم و ابروی تو است.

تە دی یارێ ل من چ کر	ta di yare La men ce k’er

بالگی دانی سه رمن جل کر	balgi dani sar men jel k’er
هیستری من بالگی شل کر	hestere men balgi sel k’er

دیدی که آن یار بی‌وفا آخر چه جفایی در حقم نمود/ بی‌وفایی‌اش مرا بـه بسـتر انـداخت/ و اشـکهایم بالش زیر سرم را خیس کرد.

ئەز قۆروانا تەوە خوەمە	az qorwna t’a waxwa ma
لە دووری تە تاو دەخوەمە	la dore t’a taw daxwa ma
چاڤ وە هیستر سا تە هەمە	j’av wa hester sa ta hama

من قربان تو که تنها دلبرم هستی بشوم/ مانند پروانه گرد شمع وجـودت در چرخشـم/ بـا چشـم پـراز اشک برایت منتظر مانده‌ام.

۶-۶ حسرت خوردن:

وقتی آرزوها برآورده نمی‌شود، وقتی فرد در آسمان آبی اندیشه‌اش، زمـانی بـالی بـرای پـرواز داشـته و اینک پر شکسته‌ترین پرنده‌ی زمانه‌ی خویش است، به یاد روزهای لبخند و روشن گذشته می‌افتد و بر از دست رفته‌هایش حسرت می‌خورد، حسرت یار و دیار، حسرت پاکی گذشته های دور.

تۆ کۆتەرێ ئەز دەمینم	t’o k’o tari az daminem
حەسرەتی تە دەکشینم	hasrat’i t’a dakesinem
ڤەگەر وەرە دل وەشینم	vagar wara del wa sinem

تو می‌روی و من تنها می‌مانم/ و حسرت لحظه‌های شیرین با تو بودن را می‌کشم / برگرد بیا کـه دلـم داغدار توست.

سەری گولێی خوە وەرەشاند	sary golye xwa varasand
ل وەر هیلێی خوە نقشا	la war hilye xwe neqesand
مە ل هەمبەر حەسرەت کشاند	ma la hambar hasrat kesand

سرگیسوانش را افشان کرد/ و خود را در برابر آینه آراست/ و من از دور حسرت او را کشیدم.

۷-۶- آه و فریاد:

آه و فریاد که از دلی دردمند و بی‌سامان بلند می‌شود اندوه و رنجی را با خود به همـراه دارد. آه نفـرین بی‌پناهان است، آه و فریاد، خستگی و دل ریشی انسان‌هایی است که با ساده‌ترین شکل شکوه‌هایشان را فریاد کرده‌اند. در زبان فارسی نیز از اثر آه زیاد و زیبا گفته‌اند:

ترسم در این دل‌های شب از سینه آهی سرزند　　　　برقی زدل بیرون جهد آتش بـه جـایی درزند

مالان دانێ ل وەر زینێ	malan dani la war zine
بلبلیکا ل دەخوینێ	bel belek'a le daxwine
هەرایی مە ل نامینێ	haraye ma le namine

چادرنشینان، در دامنه کوه چادرها را بر افراشتند/ آوای بلبلی خوش صدا به گوش می‌رسد/ و ناله‌ی ما او را رها نمی‌کند.

شلوارێ تە چیتێ سادە	selwary t'a cite sada
د شەو تینێ ئەلاو نادە	da saw tine alaw nada
ئاهێ من کۆ تە بەرنادە	ahi men ko ta bar nada

شیلوار پرچینت از پارچه چیت (پارچه نخی نازک و گل‌دار) ساده است/ (آن راه رفتنت دل ها را می-سوزاند بی آن که شعله ای دیده شود / آه ناله‌ام رهایت نمی‌کند.

کوللایێ پەشم با ل تە وێ	kollay pasem ba la t'a we
هەرە دلێ تە تەنگ نەوێ	harra dely ta tang nawe
نفرینێ من وە دوو تە وێ	nefrini men wa du t'a we

کت پشم زیبنده تن توست / (با قامت رعنای پوشیده‌ات) برو و دلتنگ نباش/ نفرینم تو را رها نمی‌کند.
باعنایت به آنچه آمد هنوز می‌توان به موارد دیگری نظیر مخاطبان ترانه‌ها، باور دینی، طبیعت‌گرایی، پند واندرز، پیوند تاریخی و...اشاره کرد که در این نوشتار نمی‌گنجد.

پایان سخن:

ترانه‌های سه مصراعی کُردهای خراسان یادگار روزهای دیر و دور تاریخند که متاسّفانه به علّت شفاهی بودن این ترانه‌ها، در سالیان اخیر ترانه‌های بسیاری با مرگ کهنسالان برای همیشه از ذهن و زبان‌ها محو شده‌اند و امروز آن‌چه باقی مانده است اندوه بلندی است که بر لب دلدادگان کُردها و فرهنگ‌های بومی به یادگار مانده است.

این ترانه‌ها با قدمتی که دارند، جلوه‌ای از زیبایی‌های فرهنگ کهن کُردها به شمار می‌روند. سه خشتی، ترانه‌ای که پیشینه‌ی بلندی دارد، هنوز هم بر لب مردمی است که قلب‌شان برای زیبایی و زندگی می‌تپد. مردمی که ساده و صادقند و غبار قرن‌ها نتوانسته است از پاکی روح ایلیاتی‌شان بکاهد.

آن‌چه باید نگرانش بود، فراموشی این ادب شفاهی است؛ ادبیاتی که سینه به سینه منتقل شده است و امروز بیش از هر زمان شاهد غربت ترانه‌ها، بر لب ترانه‌سرایان کرمانج هستیم. چون در ترانه‌هایی که امروز بر لب‌هاست، بدون توجه به اصالت ترانه‌ها، شاهد تغییرات و اعمال سلیقه‌های فراوانی در ترانه‌ها هستیم.

به جرأت می‌توان گفت، کهن خوانان ادبیات کُردی آخرین نسلی هستند که اگر دیر به سراغ شان برویم، زمانه آنها را از ما خواهد ربود. زیبایی و حلاوتی که در آهنگ‌های اصیل وجود دارد کم‌رنگ می‌شود؛ چون هر کدام از ترانه‌های قدیم دارای سرمنشاء و پیشینه‌ای است که ریشه در عشق یا درد دارد.
امروز ترانه‌خوانان کهن سال به درخت تناور فرهنگی می‌مانند که حفظ آن می‌تواند در غنای فرهنگ ملی ما مؤثر باشد. هنرمندانی که شناسنامه‌ی هنری ندارند، مجموعه‌های عظیم فرهنگی در ایران جز برگزاری برخی جشنواره‌های موردی و ضبط آثاری از خوانندگان، بصورت مدون در این باره کاری نکرده‌اند و چه بهتر است بدون شبهه‌ی برتری جویی قومی و فرهنگی همه‌ی فرهنگ‌های ایران عزیز، عزیز داشته شوند و تنوع زبان و آداب و رسوم بومی را به منزله‌ی گل‌هایی بدانیم که باغ بهاری ایران را پرشکوفه نموده‌اند.
امید است با همت همه‌ی دلسوزان ایران عزیز، رایت فرهنگ و اندیشه بر فراز قله‌ی رفیع ادب و هنر در اهتزاز باقی بماند و هر چند این اثر در این مختصر پایان یافت ولی به قول اقبال لاهوری:

گمان مبر که به پایان رسید کار مغان؛ هزار باده‌ی ناخورده در رگ تاک است

فهرست منابع ومآخذ:

۱-ایوبیان، عبیدالله، **مجله دانشکده ادبیات تبریز**، سال سیزدهم، شماره ۲.

۲-برزگر خالقی، محمدرضا و... (۱۳۷۹) **تعریف ها و توصیف‌ها در شعر معاصر**، تهران، نشر آتیه چ اول.

۳-بی‌کس، شیرکو (۱۳۸۰) **دره‌ی پروانه‌ها**، ترجمه محمد رئوف مرادی، تهران، نشر آنا، چ اول.

۴-تفضلی، دکتر احمد (۱۳۷۸) **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**، بـه کوشـش ژالـه آموزگـار، تهران، نشر سخن، چ سوم.

۵-توحدی کلیم ا... (۱۳۸۱) **دیوان عرفانی جعفر قلی**، مشهد، انتشارات واسع.

۶-خوشحالی، بهزاد (۱۳۷۹) **زبان شناسی کُرد و تاریخ کُردسـتان**، تهـران، نشـر فـن آوران، چ اول.

۷-درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰) **از میان سروده‌ها و سکوت‌ها**، تهران، مؤسسه ماهور، چ اول.

۸-سپاهی لایین، علیرضا (۱۳۷۵) **سه خشتی، شعر ویژه کرمانج ها** شعر (مجله)، شماره ۲۱.

۹-شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) **موسیقی شعر**، تهران، نشر آگاه، چ چهارم.

۱۰-شمیسا، سیروس (۱۳۷۸) **سبک شناسی نثر**، تهران، نشر میترا، چ سوم.

۱۱- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸) **نقد ادبی**، تهران، انتشارات فردوسی، چاپ سوم.

۱۲- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) **انواع ادبی**، تهران، انتشارات فردوسی، چاپ نهم.

۱۳-صفی زاده، دکتر صدیق (۱۳۷۷) **تاریخ موسیقی کُردی**، تهران، نشر بهنام، چ اول.

۱۴-صفی زاده،فاروق ۱۳۷۵) **پژوهشی درباره ترانه های کُردی**، تهران، ناشر ایران جام، چ اول.

۱۵-طبیبی، حشمت الله (۱۳۷۱) **مبانی جامعه شناسی و مـردم شناسـی ایـلات و عشـایر** (نمونه موردی عشایر کُرد) انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.

۱۶-علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱) **نظریه های نقد ادبی معاصر**، تهران، انتشارات سمت، چ اول.

۱۷-کزازی، دکتر میرجلال الدین (۱۳۷۴) **ترجمانی و ترزبانی**، تهران، انتشارات جام، چ اول.

۱۸-مکری، دکتر محمد (۱۳۲۹) **گورانی یا ترانه های کُردی**، نشر کتابخانه دانش،چ اول.

۱۹-مسیح،هیوا (۱۳۸۶) **سه خشتی ترانه های کوچک کرمانج**، تهران، نشرنگاه،چاپ اول.

۲۰-وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۰) **وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

نگاهی به باورهای عامیانه در میان کُردها (کرمانشاه)

دکتر محمدرضا صالحی مازندرانی[*]
سید آرمان حسینی آباریکی[**]
سیده سمانه صالحی[***]

چکیده:
فرهنگ عامه بیانگر زندگی توده‌ی مردم است. در میان هر ملّت و نژادی، با توجه به محیط زندگی و میزان آگاهی آن ملّت، باورهای ویژه‌ای شایع و رایج است. بسیاری از این باورها ریشه در تاریخ و تجربیات نسل‌های گذشته داشته و بسیاری دیگر در اثر آمیختگی و تأثیر پذیرفتن از فرهنگ اقوام دیگر به وجود آمده است. در این مقاله سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی از فرهنگ عامه و پیشینه‌ی آن، وجوه مشترک فرهنگ عامه در نقاط مختلف و اهمیت و آسیب شناسی آن به دست داده و سپس باورهای عامیانه‌ی ملّت کُرد (کرمانشاه)، پیرامون مسائل مختلف، با تکیه بر ادبیات آنان، بررسی شود. در نهایت در صورت مشاهده‌ی باورهای مشترک در میان این قوم و اقوام دیگر، این باورها ذکر خواهد شد.

واژه‌های کلیدی: فرهنگ عامه، باورهای عامیانه، ملّت کُرد، کرمانشاه، ادبیات کُردی

---

[*] استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز.
[**] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.
[***] کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

مقدمه:

غرب ایران، یکی از کهن سال‌ترین زیستگاه‌ها و خاستگاه‌های فرزندان ایران زمین بوده است؛ چنان‌که مردمان کُرد، پیوسته سهم بسزایی در تاریخ و فرهنگ این مرز و بوم داشته‌اند. بدون شک هر قومی نیز دارای آداب و رسوم و فرهنگ خاصی است که این ویژگی‌ها، سبب می‌شود تا از سایر اقوام بازشناخته شود.

یکی از جلوه‌های فرهنگی هر ملّتی، فرهنگ عامه می‌باشد که نمایان‌گر وضع زندگی، آداب و رسوم، نحوه‌ی نگرش و باورهای آن ملّت، نسبت به محیط پیرامون خود و... است. توجه به فرهنگ عامه، به نوعی توجه به هویت و فرهنگ است؛ بنابراین بایسته است فرهنگ اصیل مناطق مختلف را با شیوه‌ای منطقی و علمی مورد توجه قرار داد. آنچه کار پژوهشگر را در امر تحقیق و بررسی مشکل می‌سازد- علاوه بر مشکلات فراوان پژوهش در فرهنگ عوام- باورهای مشترک میان اقوام است که به درستی نمی‌توان گفت که این آداب و رسوم، چگونه و به چه طریق در میان این مردمان، شکلی همسان یافته است.

باورهای عامیانه، بخشی از فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهد. باورهای عامیانه‌ی کُردان کرمانشاه، چندان مورد پژوهش و بررسی قرار نگرفته است؛ تنها کتابی که تا حدودی باورهای عامیانه‌ی این منطقه را در خود منعکس ساخته است، «فرهنگ عامه کُرد» اثر «موسی پرنیان» است.

در این جستار سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی از فرهنگ عامه و پیشینه‌ی آن، وجوه مشترک فرهنگ عامه در نقاط مختلف و اهمیت و آسیب‌شناسی آن به دست داده و سپس باورهای عامیانه کُردان کرمانشاه، پیرامون مسائل مختلف، با تکیه بر ادبیات آنان، بررسی شود. در نهایت در صورت مشاهده‌ی باورهای مشترک در میان آنان و اقوام دیگر، این باورها ذکر خواهد شد.

فرهنگ

فرهنگ در زبان فارسی به معانی مختلف آمده است. در نثر و شعر فارسی از دیرباز با مفاهیمی گوناگون همراه بوده که عمده‌ترین و متداول‌ترین آن «دانش معرفت»، «آموزش و پرورش» و «ادب و تربیت» است (بلوکباشی، ۱۳۳۵: ۴). حسینعلی بیهقی نیز در کتاب «پژوهش و بررسی فرهنگ عامه ایران» می نویسد:

فرهنگ از دو جزء «فر» و «هنگ» ترکیب یافته است. ۱-«فر» یا «فرا»: در فرس هخامنشی و اوستا (فرfar و farā) از پیشاوندها است به معنی «پیش». در فارسی هم گذشته از فرهنگ، بر سر بسیاری از واژه‌ها «فرا» می‌آید؛ چون: فرارفتن و فراخواندن. یا «فر» به فتح «فا» و کسر«فا» دیده می‌شود چون فرمودن، فرزند و فرزانه و ... ۲- «هنگ»: جداگانه در فارسی به معنی قصد و نیت می‌باشد. آهنگ با پیشاوند «آ» در زبان ما رایج‌تر است. «هنگ» با پیشاوند «فر» به معنی دانش و ادب است. در نوشته‌های

پهلوی هم به همین معنی بسیار دیده می‌شود و اصولاً فرهنگ در زبان پهلوی به معنی «تربیت، آموزش و پرورش و آنچه آموخته می‌شود» به کار می‌رود (بیهقی، ۱۳۶۵: ۱۰).

فرهنگ عوام

فرهنگ عوام در زبان فارسی معادل واژه‌ی لاتین «فولکلور» (Folklore) گرفته شده است. فولکلور نیز کلمه‌ای است مرکب از دو جزء: یکی /folk/ و دیگری /lore/ و معنی آن «دانش عوام» است. در زبان فارسی فولکلور را «فرهنگ‌عامه»، «فرهنگ‌عوام» و «دانش‌عوام» ترجمه کرده‌اند (محجوب، ۱۳۸۳: ۳۵ و بیهقی: ۱۸).

شکل‌گیری فولکلور در جهان و ایران

واژه‌ی فولکلور را نخستین بار «ویلیام،جی، تامس» باستان‌شناس انگلیسی(۱۸۸۵م.) وضع کرد و آن را طی نامه‌ای با امضای مستعار «آمبروز مرتون» (Ambrose. Merton) در نشریه‌ی انجمن ادبی لندن در تاریخ ۲۲ اوت ۱۸۴۶ به چاپ رساند (بیهقی، ۱۳۶۵: ۱۷). مدت‌ها گذشت تا تمام ملّت‌ها این واژه را به همین صورت قبول کردند و ترکیب مذکور جنبه‌ی فرامرزی به خود گرفت. در ایران، نخستین برنامه برای گردآوری فرهنگ عامه و نخستین دستورالعمل برای گردآوری گوشه‌های مختلف این فرهنگ، از جانب صادق هدایت در طی دو مقاله تحت عنوان «فرهنگ توده» در مجله سخن انتشار یافت (محجوب: ۷۴).

فرهنگ‌عامه در ایران هنوز در مرحله‌ی جمع‌آوری است و نوبت بحث و مقایسه و تجزیه و تحلیل این میراث عظیم فرانرسیده است. در باب گردآوری فرهنگ عامه‌ی ایران در میان اروپاییان، نخست «پتی دولا کروا»، شرق شناس فرانسوی قرن هجدهم کتابی تحت عنوان «هزار و یک روز» به زبان فرانسوی به تقلید از «هزار و یک شب» نوشت و در آن قصه‌های ایرانی را گردآورد. این کتاب تحت عنوان «الف-النهار» به فارسی ترجمه شده و دوباره انتشار یافته است. سپس «الکساندر خوجکو»ی لهستانی مقیم فرانسه، گردآورنده‌ی جنگ شهادت و ترجمه‌کننده‌ی بعضی از آن‌ها به زبان فرانسوی است. پس از او «کنت دو گوبینو» به این کار پرداخت و حتی چند قصه به سبک قصه‌های ایرانی نوشت. بعد از این، دو تن از مشهورترین کسانی که به این کار دست زدند، یکی «آرتور کریستسن سن» دانمارکی و دیگری «هانری ماسه» فرانسوی است که هردو قسمتی از قصه‌های ایرانی را گرد آوردند (همان: ۷۳).

پیوند فرهنگ و جامعه

ارتباط فرهنگ با جامعه از آنجایی حائز اهمیت است که نمی‌توان فرهنگ را جدا از روابط تولید و شیوه‌ی کار تولیدی و مناسبات میان طبقات و گروه‌های اجتماعی و نهادهای خانوادگی، اقتصادی و سیاسی تحقیق و بررسی کرد. از طرف دیگر شناخت «ساخت اجتماعی» یک جامعه نیز بستگی به «شناخت مادی» و «فرهنگ معنوی» یعنی «زیر ساخت» و «روساخت» همان جامعه و تأثیر متقابل آن دو دارد (بلوکباشی، همان: ۹).

«تایلور» نخستین مردم شناسی بود که به «فرهنگ» معنا و مفهومی مردم شناختی داد و پس از چاپ و انتشار کتاب معروفش «فرهنگ ابتدایی»، باب بحث و تحلیل را درباره‌ی فرهنگ‌ها و تمدن‌های اقوام گشود. او در این کتاب، فرهنگ را چنین تعریف و توصیف می‌کند: «فرهنگ یا تمدن، در معنی وسیع مردم شناختی آن، مجموعه‌ی پیچیده‌ای از معرفت، عقاید، هنر، اخلاقیات، قوانین، آداب و همه‌ی قابلیت-های و عادات دیگری است که انسان به عنوان عضوی از جامعه آن‌ها را می‌آموزد» (همان: ۲)؛ به عنوان مثال، داستان‌های عامیانه از زندگی توده‌ی مردم سرچشمه می‌گیرد و به همین سبب با آن پیوندی ناگسستنی دارد. از این راه است که به آداب و رسوم مردم، طرز لباس پوشیدن و غذا خوردن، طرز تزیین خانه‌ها، آیین شهرسازی، وضع کوچه‌ها، رفتار و طبقات مختلف اجتماعی با یکدیگر، ساختمان خانه‌های فقیر با اعیان، آداب ورود به خانه ها و... می‌توان پی برد (محجوب، همان: ۱۴۰).

پیوند فرهنگ و زبان

اگر بپذیریم که زبان آیینه‌ی واقع‌نمای فرهنگ به وسیع‌ترین معنای مفهومی آن است، باید این را هم بپذیریم که اغلب جنبه‌های فرهنگ در واژگان و نحو زبان و استعاره جلوه‌ی چشمگیری دارد؛ به معنایی ساده‌تر، ما در مقام اعضای یک فرهنگ انگلیسی می‌توانیم به زبان انگلیسی درباره‌ی هر کار و هر فکری که کنیم، به طور کامل حرف بزنیم و این بی تردید حقیقت دارد. این واقعیت هم بدیهی است که به زبان انگلیسی نمی‌توان به طور کامل درباره‌ی فرهنگ غیر انگلیسی سخن گفت یا درباره‌ی فرهنگ انگلیسی به زبانی غیر از انگلیسی به همان کاملی حرف زد. از این لحاظ زبان انگلیسی به دلایل عملی (یعنی انگلیسی) همان فرهنگ انگلیسی است (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۳۲).

عرصه‌ی مردم شناسی اساساً عرصه‌ای است که در آن نحوه‌ی «نیندیشیده» سخن گفتن مردم با نحوه‌ی زندگی آنان مربوط می‌شود. در واقع، رابطه‌ی نزدیک بین «نحوه‌ی سخن گفتن» و «نحوه‌ی زندگی» بین زبان و فرهنگ، دغدغه‌ی اصلی «بنجامین لی ورف» و «ادوارد ساپیر»، زبان‌شناسان آمریکایی بوده است. زبان، ما را به واقعیت‌های اجتماعی رهنمون می‌شود. انسان‌ها فقط در جهان عینی زندگی نمی‌کنند، برخلاف تلقی معمول فقط هم در جهان فعالیت اجتماعی زندگی نمی‌کنند، و سخت معروض زبان خاصی‌اند که ابزار بیان در جامعه‌ی آن‌ها شده است. واقعیت قضیه این است که جهان واقع تا حد زیادی بر عادات زبانی گروه بنا شده است. خلاصه آن‌که برای حیوان ناطق، فرهنگ و زبان چنان پیوندی تنگاتنگی دارد که «نحوه‌ی زندگی» را ابداً نمی‌توان از نحوه‌ی سخن گفتن جداکرد (همان: ۱۱۸).

وجوه مشترک فولکلور در نقاط مختلف

با نگاهی گذرا بر باورها و آداب و رسوم مردمان مختلف، روشن می‌شود که بسیاری از باورها و آداب، در بین آن‌ها مشترک است. البته باید پذیرفت که فرهنگ مردم هر ملّتی دارای ویژگی‌ها و خصایصی است که باعث جدایی و تمایز جامعه‌ای از دیگر جوامع می‌شود. در عین حال، فرهنگ عامه همبستگی-

های انسان را نیز در نظر دارد؛ زیرا پایه‌ی آن بر نیازهای اصلی و واقعی بشر نهاده شده است و تا حدّ زیادی در میان اقوام و قبایل گوناگون اشتراک دارد. «انسان‌ها به لحاظ روحی و روانی از وحدت برخوردارند و همین نکته باعث و بانی وجوه شباهت در داستان‌ها و موارد مربوط به فولکلور در نقاط مختلف جهان می‌باشد. باز از طرفی هر فرهنگی در طی قرون متمادی با فرهنگ‌های دیگر برخورد و ارتباط می‌یابد و به تبادل می‌پردازد و میان آن‌ها همرنگی‌ها و آشنایی‌ها به وجود می‌آید و این وجوه اشتراک، موجب احساس همبستگی‌های بشری و پیدایش روحیه‌ی مسالمت‌آمیز بین ملّت‌ها می‌شود» (بیهقی، همان: ۳۶).

اهمیت فرهنگ عامه و لزوم تفکیک آداب و رسوم پسندیده از خرافات

حفظ فرهنگ عامه با همان زبان و لهجه‌ی محلی، خود امری است ضروری و تنها راه حفظ آن، ثبت آن با وسایل علمی سمعی بصری است؛ چراکه این اطلاعات برای تحقیقات علمی زبان‌شناسی بسیار مفید است و بسیاری از دشواری‌های زبان فارسی را حل می‌کند و اگر از میان برود، دیگر هیچ راهی برای تجدید حیات و احیای آن نمی‌توان یافت (محجوب، همان: ۴۶). امّا توجه ویژه به فرهنگ‌عامه نیازمند این است که این توجه به طریقی سنجیده باشد؛ چرا که با توجه به برخی از باورهای غلط، ممکن است موجب ترویج آن‌ها در جامعه شود. نباید از یاد ببریم که «دسته‌ای از این آداب و رسوم نه تنها خوب و پسندیده است، بلکه از یادگارهای روزهای پر افتخار ایران است؛ مانند: جشن مهرگان، جشن نوروز، جشن سده، چهارشنبه سوری و... که زنده کردن و نگهداری آن‌ها از وظایف ملّی به شمار می‌آید و برای آن باید مقام جداگانه‌ای قائل شد. آداب عقد و عروسی، شادی، تمییزی، افسانه‌های قشنگ ادبی به طور کلّی تأثیر خوبی دارد و همین قدمت ملّی را نشان می‌دهد که زیاد پیر شده، زیاد فکر کرده و زیاد افکار شاعرانه داشته است. ولی خرافاتی که از خارج به ایران آمده، زندگی را مشکل و زهرآلود می‌کند: اعتقاد به سعد و نحس ستارگان، ساعت خوب و بد و...» (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۵).

خرافات هم مانند همه‌گونه عقاید و افکار، زندگی بخصوصی دارد؛ گاهی به وجود می‌آید و جانشین خرافات دیگر می‌شود و زمانی هم از بین می‌رود. البته اگر آن‌ها را به حال خود بگذارند، جنبه‌ی الوهیت خود را تا دیرزمانی نگه می‌دارد؛ زیرا مردم عامه آن‌ها را مانند مکاشفات و وحی الهی دانسته به یکدیگر انتقال می‌دهند. برای از بین بردن این گونه موهومات هیچ چیز بهتر از آن نیست که چاپ بشوند تا از اهمیت و اعتبار آن‌ها کاسته و سستی‌شان آشکار شود. مخصوصاً بایستی هر کدام جداگانه تحقیق بشوند؛ زیرا نباید اشتباه کرد که این افکار پوسیده هیچ وقت خود به خود نابود نمی‌شوند و تنها تدوین آن‌ها با نام «عقاید منسوخه» بی اهمیتی آن‌ها را خواهد رساند (همان).

بایسته است یادآور شویم که تشخیص خرافات از باورهای عامیانه‌ی پسندیده به آسانی صورت نخواهد گرفت؛ زیرا به دلیل تعبیراتی که پیرامون این آداب و رسوم، از آن‌ها شده است، معنی روشن و معینی نمی‌توان از آن‌ها به دست داد و خود این اختلاف تعریفات، بدون شک ناشی از اختلاف فرهنگ‌هاست.

قلمرو فرهنگ عامه

قلمرو فرهنگ عامه بسیار گسترده است. ذهنیات هر فرد از باورها، پندارها، اندیشه‌ها و سخن و ادب عامه انباشته است. بسیاری از تدابیری که انسان برای برآوردن نیازهای اوّلیه خود از قبیل تهیه پوشاک، خوراک و ابزار کار و مسکن به کار می‌گیرد و سهم عمده‌ای از آنچه را که برای گذراندن اوقات فراغت در نظر دارد و بخشی از رفتار اجتماعی، مثل آداب رفت و آمد، آداب سفره، نشست و برخاست، خیز و خفت، دید و بازدید، تعارفات، مراسم و آداب زندگی از زادن تا مردن و باورهای انسان پیرامون مسائل مختلف، همه‌ی این‌ها گوشه‌ای از فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهد (محجوب، همان: ۲۱).

باورهای عامیانه‌ی مردم کرمانشاه

۱- باورهای عامیانه پیرامون انسان

۱-۱- باورهای عامیانه در مورد نوزاد و کودک

در کرمانشاه به کودکانی که لکنت زبان دارند، خوردن تخم کبوتر توصیه می‌کنند. در گیلان نیز بر این باورند «اگر به کودکی که زبانش می‌گیرد، یک، سه تا پنج تخم کبوتر بخورانند، زبانش باز می‌شود» (بشرا و طاهری، ۱۳۸۶: ۷۱).

در میان مردم کرمانشاه، تا چهل روز از نوزاد مراقبت ویژه‌ای می‌شود؛ مثلاً تا چهل روز از زمان تولّد نوزاد سپری نشود، هیچ‌گاه او را تنها نمی‌گذارند، چون معتقدند که اجنه نوزاد را با نوزاد خود عوض می‌کنند (پرنیان، ۱۳۸۰: ۱۶۸). در برخی از مناطق دیده می‌شود که از اولّین روز تولّد نوزاد تا چهل روز، چراغ فانوسی بالای سر کودک می‌افروزند و در این مدّت هرگز آن را خاموش نمی‌کنند (همان).

در کرمانشاه عده‌ای می‌پندارند، کودکی که آب دهانش پیوسته جاری می‌شود، اگر دایی او با قیچی یک بار آن را قطع کند، آب دهنش برای همیشه قطع می‌شود.

در میان کُردان کرمانشاه چنین تلقین شده است که معمولاً میان دو کودک که پشت سر هم به دنیا می‌آیند (به کُردی «هەم پشته») لجاجت و ستیزه وجود خواهد داشت و پیوسته باهم در زد و خورد هستند.

۱-۲- باورهای عامیانه در مورد زنان

- در کرمانشاه، زن نباید بدون اجازه شوهر به جیب او دست بزند؛ زیرا این کار موجب تنگ دستی خانواده می‌شود.

- در کرمانشاه معمولاً دختران، پای خود را دراز نمی‌کنند و با انجام چنین کاری، با واکنش پدر و مادرشان روبه‌رو می‌شوند؛ زیرا زنان آبستن چنین عادتی دارند و این کار برای دختران عیب است.

- یکی از باورهای خاله خانباجی‌ها و دختران دم‌بخت در پنجاه شصت سال پیش کرمانشاه، این بود که برای باز شدن بختشان، به محله‌ی «طویله توپخانه» می‌رفتند و از آب بد بو، سیاه و کثیف دباغخانه

به سر خود می‌ریختند. این آیین خاص کرمانشاه نبوده، بلکه در شهرهای دیگر ایران از جمله رشت هم مرسوم بوده است. در آن‌جا برای باز شدن بخت دخترها، آن‌ها را به دباغخانه می‌بردند و پسری نابالغ می‌آمد دکمه‌ی تنکه‌ی آن‌ها را باز می‌کرد، بعد قدری از آب دباغخانه بر می‌داشتند و در منزل بر سرشان می‌ریختند (شمس،۱۳۷۱: ۴۷).

- در کرمانشاه معتقدند، اگر زنی چادرش را پشت و رو به سر اندازد، در آینده نزدیک به زیارت خواهد رفت (پرنیان، همان: ۱۸۶).

۱-۳- در اقصی نقاط ایران، برای زایمان راحت،کارهایی انجام می‌داده‌اند. در کرمانشاه هنگام زایمان زن، قسمت پایین دامن دختران آن زن را با قیچی می‌بریدند و شکافی در آن ایجاد می‌کردند، تا شاید بدین گونه زایمان آسان باشد. اگر زایمان دشوار صورت می‌گرفت، دستمالی از منزل کسی که معتقد بودند «به‌ش‌دار» (بخش‌دار، دارای سهم) است، می‌آوردند و به دور کمر زن می‌بستند تا زایمان راحت‌تر انجام پذیرد (پرنیان، همان: ۱۷۱).

۱-۴- باورهای عامیانه در مورد مهمان

- در باور کرمانشاهیان، اگر در هنگام نوشیدن چای، قند در استکان بیفتد، نشانه‌ی این است که به زودی مهمان خواهد آمد. این در حالی است که در نقاط دیگر کشور، قرار گرفتن تکه‌ای از تفاله‌ی چای بر سطح استکان، نشانه‌ی آمدن مهمان است. ردیف شدن ظروف غذاخوری بر سر سفره‌ی صبحانه، هنگام ناهار یا شام بدون آن‌که عمدی در کار باشد نیز، از نشانه‌های آمدن مهمان به حساب می‌آید.

- اگر گربه در خانه‌ای دست و روی خود را بلیسد، مهمان به آن خانه خواهد آمد (سکوت‌منش، ۱۳۴۱: ۱۶۷).

- اگر خروس و یا مرغی روی زمین بخوابد و خود را به یکی سو افکند و بال خود را در حالت کشیده نگه دارد، این حرکات را نشانه آمدن مهمان می‌دانند (پرنیان، همان: ۱۸۲).

- در باور مردمان کرمانشاه، اگر کودکی جارو کند، نشانه‌ی آمدن مهمان است (سکوت منش، همان: ۱۶۷).

- دعوای گنجشکان در میان حیاط منزل، نشانه‌ی آمدن مهمان است.

- جدا شدن تاری از موی سر و افتادن آن روی پیشانی، نشانه برگشت به سفر رفته‌ی آن خانواده است (پرنیان، همان: ۱۸۶).

۱-۵- باورهای عامیانه در مورد اعضای بدن انسان

- در کرمانشاه، مردم عامه بر این باورند که اگر رگ پلک کسی بجنبد و پلک بپرد، با همان چشم گریه خواهد کرد (همان: ۱۸۵). برخی نیز می‌گویند لرزش پلک چشم، نشانه‌ی رویدادی است. اگر چشم راست بلرزد، اتفاق نیک و اگر چشم چپ بلرزد، اتفاق ناگوار است.

- خارش کف دست و پا را نشانه رسیدن رزق و روزی می‌دانند. برخی نیز معتقدنـد کـه خاریـدن پـای کسی بدین معناست که به زودی به سفر خواهد رفت (سکوت منش، همان: ۱۶۷).

- کسی که فاصله‌ی دندان‌هایش زیاد باشد، می‌گویند مادرش او را زیـاد دوسـت دارد و یـا بـا فـردی بیگانه ازدواج خواهد کرد (پرنیان، همان: ۱۸۷).

- کرمانشاهیان بر این باورند که اگر کسی گوش چپش زنگ بزند، یعنی کسی در حال غیبت کردن از اوست و بدش را می‌گوید؛ و اگر گوش راستش زنگ بزند، خوبی او را می‌گویند.

- کسی که در موقع خواب، زانویش را روی شکم و سینه جمع می‌کنـد، خسـیس اسـت و کسـی کـه طاقباز می‌خوابد و دستانش را روی سینه‌اش می‌نهد، دست و دل باز است (پرنیان، همان: ۱۸۵).

- چیدن ناخن در شب را جایز ندانسته و این کار را موجب جدایی فرزند از پدر و مادر می‌دانند.

۲- باورهای عامیانه پیرامون پرندگان

۲-۱- مرغ و خروس

- در کرمانشاه، عامه‌ی مردم بر این باورند که اگر کسی کلّه‌ی مـرغ یـا خـروس بخـورد، پـدرش را از دست خواهد داد. به همین دلیل کسانی کلّه‌ی مرغ یا خروس را می‌خورند که قبلاً پدرشـان فـوت کـرده است.

- در کرمانشاه «اگر خروس ناموقع قوقولی قوقو کند، اگر رو به قبله باشد، مبارک است و اگر پشت بـه قبله باشد بدشگون است و سرش را می‌برند» (پرنیان، همان: ۱۸۲). در گیلان نیز خروسی را کـه غیـر از صبح و شب بخواند، سرش را می‌برند (خسرو مرادی، ۱۳۴۰: ۱۶۳). در متون قدیم در مورد این باور آمـده است: «اهل عجم خروس را و بانگ او را خجسته دارند، خاصه خروس سفید را ... و بانـگ خـروس را بـه نماز و شام بد دارند و به فال نیک ندانند و از آن بود که چون "کیومرث" را کار به آخر رسـید، نـالان شـد. آن خروس را که وی بود نماز شام بانگ کرد و هرگز بدان وقت آن بانگ نشنوده بودند. همه گفتنـد چـه شاید بودن بدین وقت، چون بنگریدند "کیومرث" مرده بود. پس از آن سبب بانگ خروس که بـدان وقـت به فال بد گرفتند تا امروز خداوندان اخبار گویند که خروس که بدان وقت بانگ کند، خداونـد، خـروس را بکشد آن بد از او درگذرد و اگر نکشد در بلا افتد» (جریر طبری به نقل از: همایونی، ۱۳۵۶: ۱۳).

- اگر مرغی همچون خروس بخواند، آن را بدشگون و نامبارک می‌دانستند و برای رفع بلای احتمـالی، سر مرغ را می‌بریدند. در برخی از مناطق، چاقویی که می‌خواستند با آن سر مرغ را ببرند، به سـیّدی مـی- دادند تا بر آن دعایی مخصوص بخواند و سپس با آن چاقو سر مرغ را می‌بریدند. برخی نیز می‌پنداشتندکه به هنگام لانه رفتن ماکیان، اگر مرغی چون خروس بخواند، برای زن خانواده اتفاقی پیش مـی‌آیـد؛ پـس آن مرغ را می‌کشتند و می‌خوردند.

۲-۲- هدهد (شانه به سر)

در مورد هدهد افسانه‌ای روایت می‌کنند: هدهد، نوعروسی بود و روزی در گوشه‌ی خانه، در میان تشت، سرش را می‌شست و به موهایش شانه می‌کشید. ناگاه، پدرشوهرش سرزده وارد شد. نوعروس (هدهد) شرمسار شد و دست به سوی پروردگار دراز کرده و از او خواست که او را از شرمندگی برهاند؛ دعایش برآورده شد و همچنان که شانه بر زلفش بود، پر درآورد و شانه به سر شد و پرواز کرد (پاینده لنگرودی، ۱۳۷۲: ۱۵). در کرمانشاه بعضی بر این باورند که اگر هدهد (به زبان کُردی کرمانشاه= شانه-سەر) را بکشند و آن را در جایی دفن کنند و پس از مدتی استخوانش را در نزد خود داشته باشند، مقبول الکلمه شده و نزد مردم مورد احترام قرار می‌گیرند.

۲-۳- جغد

در نزد عامه‌ی مردم ایران، جغد به شومی معروف است. در کرمانشاه نیز برخی می‌گویند اگر جغدی در شب روی خانه‌ای بنشیند و بخواند، کودک شیرخوار آن خانه خواهد مُرد (سکوت منش، همان: ۱۶۷). کرمانشاهیان بر این باورند که جغد (در کُردی کرمانشاه= بایەقوش) شب نمی‌خوابد؛ در یکی از اشعار فولکلور و محلّی آمده است:

سێ کەس لەی دونیا شەو نەداروو خاو   ئەوەڵ بایەقوش دوەم خوڕەی ئاو

سێوەم ئەو کەسە لە دووس بڕیاسەو   لە زوڵفێ لەیلی زەنجیر کریاساو

ترجمه: سه چیز در این دنیا، شب‌هنگام خواب ندارد: اوّل جغد؛ دوّم صدای آب و سوّم کسی که از یار خود جدا مانده و با زلف آن یارش، زنجیر شده است.

۲-۴- لک‌لک

در اقصی نقاط ایران برای لک‌لک احترام قائلند؛ به عنوان مثال در ناحیه سراوند (حوال همدان)، وقتی که آمدن لک‌لک را دیدند،که به لهجه محلی «باشی باشی» نامیده می‌شود، یک سینی پر از نان و عسل و پنیر و شیر برنج تهیه می‌کنند و در مزرعه‌ای می‌گذارند تا بخورد (ماسه، ۱۳۵۵،ج۱: ۳۶۷). در گیلان نیز برای لک‌لک احترام زیادی قائل‌اند و دیدن آن را خوش یمن می‌دانند. در کرمانشاه، برخی می‌گویند که لک‌لک هر ساله به کعبه سفر می‌کند و چون در بهار بازگشت، آن را «حاجی لەق لەق» می‌نامند. این در حالی است که «در باور مردم گیلان، پرستو به سبب آن که هر ساله به مکّه معظمه سفر می‌کند و باز می‌گردد، مقدّس است» (بشرا و طاهری، همان: ۳۶).

۲-۵- پرستو

در کرمانشاه پرستو را مقدّس می‌دانند و از صدمه زدن به آن خودداری می‌کنند. عامه‌ی مردم، پرستو را «سیّد» می‌پندارند. برخی بر این باورند که پرستوها می‌آیند و لانه می‌سازند و تخم می‌گذارند و جوجه‌ها را پرواز می‌دهند و بعد همگی به مکّه پرواز می‌کنند و پدر و مادر بر سنگ مکّه سرشان را می‌کوبند، تا می‌میرند. سال دیگر، جوجه‌های سال پیش، به لانه‌ی پدر و مادر باز می‌گردند و لانه را بازسازی می‌کنند، تخم می‌گذارند و جوجه‌ها را پرواز می‌دهند (لنگرودی، همان: ۹).

۳- باورهای عامیانه پیرامون پدیده‌های بی‌جان

۳-۱- کفش

- در کرمانشاه، اگر دو لنگه کفش کسی بر روی هم سوار شود، می‌گویند او به مسافرت می‌رود (سکوت منش، همان: ۱۶۷). البته این باور، در اغلب نقاط ایران وجود دارد.

۳-۲- در کرمانشاه هنگام زایمان زائو، اگر سگ زوزه بکشد، یک لنگه کفش را وارونه می‌کنند تا آل و مرگ دور شود. در بعضی از مناطق هنگام وزیدن باد شدید، لنگه کفش یا کلاشی را زیر و رو می‌کنند و می‌گویند: «له حوکم سله‌یمان پە‌یغه‌مبه‌ر، وا قه‌ت بوو» (به حکم سلیمان پیغمبر، باد قطع شود) (پرنیان، همان: ۱۸۳).

۳-۳- غذا و سفره

- در کرمانشاه می‌گویند در سر سفره نباید زیاد حرف زد؛ زیرا این کار موجب رخت بربستن برکت سفره می‌شود و تأکید می‌کنند که «قسه که‌م بکه، سفره بال گرید» (کمتر حرف بزن، [در غیر این صورت] سفره پر می‌زند و می‌رود) که البته مراد برکت سفره است. علاوه بر این، با دهان پر حرف زدن را نمی‌پسندند و با طنز می‌گویند:

لوقمه زیادی نه نه‌زارو نه دم   حه‌ڵقت مه‌گیروو زاقت مه‌یوو چه‌م

ترجمه: لقمه‌ی زیادی در دهانت نگذار؛ چرا که موجب می‌شود تا گلوگیرت شود و چشمانت از حدقه به در آید.

- کرمانشاهیان می‌گویند کسی که علاقه‌ی زیادی به خوردن ته‌دیگ دارد، حتماً در روز عروسیش باران می‌بارد. به نظر می‌رسد این باور در بیشتر مناطق ایران وجود داشته باشد.

- در کرمانشاه برای سفره احترام زیادی قائل هستند. در سر سفره مؤدبانه می‌نشینند؛ چراکه معتقدند زمانی که سفره پهن می‌شود، فرشته‌ای بر آن موکّل است.

- نه تنها کرمانشاه، بلکه در تمام نقاط ایران، «نان» متبرّک است؛ پس نباید نان در زیر پا و یا در مسیر عبور و مرور قرار گیرد.

٤- باورهای عامیانه پیرامون زمان و اوقات

۴-۱- ایام هفته

- در کرمانشاه، مراسم عروسی و همچنین کارهای مهم را در روزهای زوج هفته انجام نمی‌دهند؛ بلکه روزهای فرد را برای این منظور مناسب می‌دانند (پرنیان، همان: ۱۸۰).

- در برخی از مناطق کرمانشاه می‌گویند اگر کسی روز چهار شنبه بمیرد، باید تخم مرغی را با او در گور بگذارند، در غیر این صورت یکی دیگر از خانواده خواهد مُرد (سکوت‌منش، همان: ۱۶۷).

۴-۲- غروب

- در کرمانشاه، عامه‌ی مردم بر این باورند که اگر کسی هنگام غروب به دیدار بیماری بـرود، حـال آن بیمار بدتر خواهد شد(سکوت منش، همان: ۱۶۷).

- کرمانشاهیان هنگام غروب، معمولاً چیزهای سفید رنگ، از قبیل ماست، دوغ، نمک و ... را از منـزل بیرون نمی‌برند؛ زیرا معتقدند این کار موجب قطع روزی می‌شود.

۴-۳- شب

- بیشتر مردم کرمانشاه بر این عقیده هستند که در شب، نباید خون حیوانی را ریخـت و معمـولاً سـر مرغ، گوسفند و... را در شب نمی‌برند.

- مردم عامه‌ی کرمانشاه شب‌هنگام جارو نمی‌کنند و آن را بدشگون می‌دانند.

- همان طور که قبلاً گفته شد در کرمانشاه و نیز بیشتر مناطق کشور، شب ناخن نمی‌چینند.

۵- باورهای عامیانه پیرامون پدیده‌های طبیعی

۵-۱- کسوف و خسوف

گرفتگی ماه و خورشید (خسوف و کسوف) ذهن عامّه را وا می‌دارد تا در این جریان ردپای دیو و اژدهـا را که دشمن مهر و ماهند، بیابند. آن‌ها می‌پندارند که در این حال اژدها و دیوی، گلوی خورشـید و مـاه را می‌گیرند تا آنان را خفه کنند و ببلعند. در این جاست که به عنوان یک وظیفه، به کهکشان می‌شتابند و با برآوردن صدای طبل و کوبیدن بر ظروف مسی و اخیراً تیراندازی با تفنگ باعث رماندن دیو یا اژدها می‌شوند و خورشید و ماه را نجات می‌دهند (بیهقی، همان: ۳۲).

این رسم تقریباً در تمام نقاط ایران دیده می‌شود. در کرمانشاه نیز این مراسم اجرا می‌شده‌اسـت. چنـان که موسی پرنیان در کتاب «فرهنگ عامه‌ی کُرد» می‌نویسد: «هنگام وقـوع خسـوف، معتقـد بودنـد کـه اژدهایی ماه را در دهان و چنگ خود گرفته و به این خاطر با چوب یا سنگ بر روی اشیاء فلزی می‌زدنـد تا به علّت صدای آن، اژدها، ماه را رها کند» (پرنیـان، همـان: ۱۸۳). در اسـتان‌هـای مانـدران و گـیلان (شهرهای نزدیک به استان مازندران)، هنگام خورشید و یا ماه گرفتگی، مردم با زنگوله‌هـایی مخصـوص، سر و صدا ایجاد می‌کرده‌اند. برخی از افراد نیز به سوی ابر تیراندازی می‌کرده‌اند، تا ابر، ماه یا خورشـید را رها کند؛ زیرا معتقد بودند تکّه ابری (ظلّ) ماه و یا خورشید را در دهان گرفته است و تا وقتی که ابر، آنهـا را رها نکند، به کار خود ادامه می‌داده‌اند. مثلاً در هنگام ماه گرفتگی می‌گفتند:«ماه رو ظلّ بیته» (ابر، ماه را گرفته است).

۵-۲- باران

در نواحی مختلف کرمانشاه، هنگام خشکسالی و یا کم بارانی رسم‌های مختلفی اجرا می‌شـود؛ در ایـن جستار سعی بر آن است تا رسوم مهم و مورد پذیرش در نزد بیشتر مردم استان ذکر شود.

- **هەشەلی**:

به نظر می‌رسد هشلی (هەشەلی) را ایزد باران می‌پنداشته‌اند و در هنگام خشکسالی از او می‌خواستند تا سبب بارش باران شود (شمس، ۱۳۷۸: ۵۶). در نواحی شرقی استان کرمانشاه رسم بر این بوده است که بچه‌های کم سن و سال و به بلوغ نرسیده- زیرا آن‌ها را عاری از گناه می‌پنداشتند و معتقد بودند دعایشان مستجاب می‌شود- در کم‌بارانی و خشکسالی دور روستا و یا محله می‌چرخیدند و از هر خانه‌ای مقداری آرد طلب می‌کردند و در هنگام گشتن به دور محله، این شعر را به صورت دست‌جمعی می‌خواندند:

«هەشەلی مەشەلی / باد و بووران داگلی / کەمچکە کولە گەشتە کی/ زەمین خودا وەشتەکی و...»

ترجمه: هشلی! از کار باز نمان و باران را فرو بار. قاشق کوچکت را بچرخان و زمین خدا را طی کن و...

سپس آرد جمع شده را فروخته و از آن نذری تهیه می‌کردند. نذر را به زیارت‌گاه و یا مسجد محل می‌بردند و پس از نیایش، آن را بین اهالی تقسیم می‌کردند.

- **کووسە کووسە**:

در گذشته در قلعه داراب‌خان کرمانشاه رسم«کوسه کوسه» برای طلب باران مرسوم بود. کوسه را از بین چوپانان محل که تعدادشان بین هشت تا دوازده نفر بود، انتخاب می‌کردند. مشخّصات کوسه این بود که باید سفید، مضحک و دارای حرکات خنده‌آور باشد. کوسه را با وضع خنده‌داری آرایش و پیرایش می‌کردند، به این صورت که با نمدی بسیار کهنه که به صورت پالتویی بسیار بلند بود و در اصطلاح محلی به آن «کەپەنک» می‌گفتند، ملبّس نموده و کلاهی مسخره به سرش می‌گذاشتند. سپس او را سوار الاغی سیاه می‌کردند و کودکان قریه به دنبالش می‌افتادند و او را با سنگ‌های کوچک، سنگ‌باران می‌کردند. او هم بدون اعتنا به راه خود ادامه می‌داد؛ بچه‌ها می‌گفتند:

حاسڵ خوشک بیە تشنەی وارانە   کووسە هاتەوە ئیسە وەی بانە

کووسە کووسە مەن وارانم تەوێ   خەم و چەمەگەی جارانم تەوێ

ترجمه: کشت‌زار از بی بارانی خشک شده و کوسه اکنون از بالادست آمده است. کوسه کوسه می‌گویم و باران می‌خواهم، رودخانه‌ی پرآب سابق را می‌خواهم.

و کوسه در جواب آن‌ها می‌گفت:

هاوردم ئەڕات واران تیژی   وەی شەرت تا ئەوسا خوینی بڕیژی

ترجمه: برایت بارات تیز و تندی آورده‌ام، به شرط آن‌که یک قربانی بکنی.

بعد کوسه به در خانه‌های مردم می‌رفت و این عبارت را تکرار می‌کرد:

کووسە دەر ماڵت نائۆمید نەچوود (کوسه از در خانه‌ات ناامید نرود!).

صاحب‌خانه هم در حد توانایی خود به او کمک می‌کرد. کوسه اجناس را می‌گرفت و صاحب‌خانه را دعا می‌کرد. زن صاحب‌خانه، یک کاسه‌ی بزرگ آب بر سر و روی کوسه می‌ریخت به این نیت که باران

ببارد. کوسه می‌گفت: «خدایا مردم را مثل من خجالت‌زده نکن و مثل من فقیر نباشند». فردای آن روز مردم با هم کمک می‌کردند و هر چند خانوار گوسفندی را با این نیت که باران ببارد، قربانی می‌کردند و گوشت آن را بین اهالی تقسیم می‌نمودند. امروزه این رسم دیگر مرسوم نیست (خلعتبری لیماکی، ۱۳۸۷: ۵۶).

رسم باران خواهی در اغلب نقاط ایران دیده می‌شود. در اسفرجان اصفهان، در سال‌های کم‌باران، مردم دست به دعا و نذر و نیاز برمی‌دارند. مثلاً همه‌ی اهالی در میدانی جمع می‌شوند و «کاچی» می‌پزند. مواد اوّلیه کاچی آرد گندم، روغن، آب و ادویه است. پس از پختن کاچی، سینی بزرگ را که در آن آینه و مقداری شیرینی و خرما قرار دارد، بر سر دیگ می‌گذارند و مردم به دعا و نماز مشغول می‌شوند و دو رکعت نماز حاجت می‌خوانند. بعد از خواندن دعا و نماز، شیرینی را تقسیم می‌کنند و سپس به خوردن کاچی می‌پردازند. این کاچی به «کاچی پنج‌تن» معروف است. پس از این کار معتقدند که باران می‌بارد (همان: ۵۵).

در گیلان هنگام خشکسالی و کمبود باران، بچه‌ها دست به کار می‌شوند. آن‌ها کفگیری را با پارچه‌ای پوشانده، به در خانه‌ها می‌روند و می‌خوانند:

کتوا گشته براسته/ عالم خشکی بیگیفته/ دارو چو هوا بیگیفته/ ای خدا بارا کن/ عزّت از قرآن کن...

ترجمه: کف‌گیر عروس شده و تمام دنیا را خشکسالی فرا گرفته است. همه‌ی درختان خشک شده‌اند. ای خدا باران نازل کن و ما را به واسطه قرآن عزیز گردان...

صاحب خانه به فراخور توانایی خود، مرغ، سیب زمینی، پیاز و ... به بچه‌ها می‌دهد. بچه‌ها هدایا را جمع می‌کنند و به زیارت‌گاه محل می‌برند. زن‌ها و مردهای داوطلب سرگرم تهیه‌ی غذا می‌شوند. همه‌ی مردم محله، در زیارت‌گاه به نیایش و نماز جماعت می‌پردازند و سپس برای خواندن فاتحه بر سر قبر اموات می‌روند. در نهایت به صرف غذا می‌پردازند و به این وسیله معتقدند که خداوند، آنان را مورد لطف و عنایت خود قرار می‌دهد (میر نیا، ۱۳۶۹: ۲۱۸).

شایان ذکر است در نواحی شمالی، بیشتر اوقات برای بند آمدن باران دست به دعا بر می‌داشتند؛ مثلاً در استان مازندران و گیلان، رسم «چهل کَل» به نیت بند آمدن باران اجرا می‌شده است: در طوماری نام چهل نفر از افرادی که «کل» بودند را می‌نوشتند و آن را سوراخ کرده و با نخی به چوبی وصل می‌کردند. چوب را در حیاط و زیر باران قرار می‌دادند، به طوری که باران بر روی اسامی اصابت کند. این اسامی آنقدر در زیر باران بودند تا باران بند می‌آمد. در برخی از مناطق گیلان، به جای چهل کل، اسم هفت کل بسنده بوده است (خسرومرادی، همان: ۱۶۳).

۵-۳- رنگین کمان

در کرمانشاه هنگام دیدن رنگین کمان (تویلّه زه‌رینه) معتقد بودند که هر دعایی که بکنند، مورد استجابت قرار خواهد گرفت. بعضی از دختران کوچک هم به دنبال رنگین کمان به راه می‌افتادند تا او را

بگیرند، آن‌ها می‌پنداشتند اگر به رنگین کمان دست یابند و یا به زیر آن برسند، پسر می‌شوند. البته هیچ گاه به رنگین کمان نمی‌رسیدند و از دنبال کردن آن، منصرف می‌شدند.

خاتمه

با توجه به آنچه گفته شد، بخشی از باورهای عامیانه‌ی مردم کرمانشاه، در سایر مناطق نیز وجود دارد و بخشی دیگر، مختص به خود این منطقه است. بدون شک محیط جغرافیایی، زبان، مذهب و... بر باورهای عامیانه تأثیر گذارند؛ چه بسا مردمانی در محیط جغرافیایی همسان، باورهای همسانی داشته باشند. باورهای عامیانه، در ادبیات عوام خود را نمایان می‌سازد. البته نباید انتظار داشت که ادبیات عوام، بر چارچوب قوانین و سنن ادب رسمی استوار باشد؛ زیرا این سروده‌ها، حاصل ساده‌دلی و زندگی روزمره‌ی مردمانی است که با طبیعت مأنوس شده‌اند. شایان ذکر است که در برخی از موارد، باورهای عامیانه‌ی اصیل به خرافات نزدیک شده و در مواردی نیز دستورهای دینی، با فرهنگ منطقه در هم آمیخته شده و جلوه‌ی ویژه‌ای پیدا کرده است.

آنچه پیرامون باورهای عامیانه کُردان کرمانشاه، از پیش چشم گذشت، بیانگر این نیست که امروزه این باورها، در نزد یک‌یک مردم این سامان وجود دارد. نکته‌ی دیگر این‌که بخشی از این باورها، رو به فراموشی نهاده و بخشی دیگر در اثر تطبیق فرهنگ منطقه با فرهنگ های دیگر نقاط، تضعیف شده است.

منابع

- بشرا، محمد و طاهر طاهری (۱۳۸۶) **باورهای عامیانه مردم گیلان**، تهران، فرهنگ ایلیا.
- بلوکباشی، علی (۱۳۳۵) «**فرهنگ، جامعه و ساخت اجتماعی**»، مردم‌شناسی و فرهنگ عامه ایران، شماره‌ی دوّم.
- بیهقی،حسینعلی (۱۳۶۵) **پژوهش و بررسی فرهنگ عامه‌ی ایران**، مشهد، اداره‌ی موزه‌های آستان قدس رضوی.
- پاینده لنگرودی، محمود (۱۳۷۲) **پرندگان در باور مردم (شانه به سری)**، گیله‌وا، سال اوّل، شماره‌ی دوازدهم، خردادماه.
- پرنیان، موسی (۱۳۸۰) **فرهنگ عامه کُرد**، کرمانشاه، چشمه هنر و دانش.
- خسرو مرادی، اسماعیل (۱۳۴۰) «خرافات مردم رشت»، کتاب هفته، شماره‌ی سوّم، مهرماه.
- «**خرافات رشت۲**»، کتاب هفته، شماره‌ی چهارم، آبان‌ماه.
- خلعتبری لیماکی، مصطفی (۱۳۸۷) **چول قزل بارون کن(بررسی آیین‌های باران خواهی و...)**، نجوای فرهنگ، شماره‌ی هفتم، بهار، ص۵۴-۶۹ .
- سکوت منش (۱۳۴۱) «**کرمانشاهی‌ها معتقدند که...**»، کتاب هفته، شماره‌ی ۴۴، شهریورماه.
- شمس، صادق (۱۳۷۸) **نگاهی به فرهنگ مردم کرماشان**، تهران: فکر نو.
- ماسه، هانری (۱۳۵۵) **معتقدات و آداب ایرانی**، ترجمه‌ی مهدی روشن ضمیر، تبریز: انتشارات دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۳) **ادبیات عامیانه‌ی ایران**، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- میرنیا، سید علی (۱۳۶۹) **فرهنگ مردم**، تهران: نشر پارسا.
- هاوکس، ترنس (۱۳۸۰) **استعاره**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ سوّم، تهران: نشر مرکز.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶) **نیرنگستان**، چاپ دوّم، تهران: جاویدان.
- همایونی، صادق (۱۳۵۶) **یازده مقاله در زمینه فرهنگ عامه**، انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر فارس.

وزن اشعار فولکلور در کُردی‌کلهری

لیلا ضیامجیدی[*]
محسن امینی[**]

چکیده:
در پژوهش حاضر به بررسی وزن اشعار فولکلور در «گویش کلهری» از زبان کُردی پرداخته‌ایم. در این مقاله پس از معرفی دو نوع شعر فولکلور در کُردی‌کلهری (شعر شیوه بیت و اشعار عامیانه) ساخت وزنی آن‌ها را کاویده‌ایم. وزن بیت‌ها وزن هجایی می‌باشد. در اینجا پس از توصیف وزن هجایی بیت‌ها، وزن این اشعار را در قالب نظریه وزنی نیز توصیف نموده‌ایم. سپس به بررسی وزن اشعار عامیانه کردی کلهری پرداخته‌ایم و با توصیف ساخت وزنی آن‌ها نشان داده‌ایم که وزن این اشعار به نظام وزنی تکیه‌ای- هجایی نزدیک است.

واژه‌های کلیدی: شعر فولکلور کُردی‌کلهری، بیت، اشعار عامیانه، وزن هجایی، وزن تکیه‌ای- هجایی، نظریه

---

[*] کارشناس ارشد زبان‌شناسی.
[**] کارشناس ادبیات فرانسه.

۱- مقدمه

چهار نوع وزن شعر اصلی در زبان‌های گوناگون مشاهده شده است: هجایی، نـواختی، تکیـه‌ای، عروضـی یـا کمّی. (لاتز، ۱۹۶۰). تقسیم‌بندی کلی که از اوزان شعری موجود در جهان داده شده است، به ایـن ترتیـب مـی-باشد:

اوزان شعری یا ساده‌اند و یا مرکب. نظام‌های وزنی ساده صرفاً مبتنی بر یک ویژگی (مثلا فقط تعداد هجا، یـا فقط تعداد تکیه‌ها) هستند. اوزان ساده شامل وزن تکیه‌ای خـالص (ماننـد شـعر کودکانـه انگلیسـی) و هجـایی خالص (مانند شعر مجاری) می‌باشند (طبیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۲). نظام‌های وزنی مرکب مبتنـی بـر تعـداد هجاهـا و نیز محل یک ممیزه زبرزنجیری می‌باشند. اوزان مرکب اوزان تکیه‌ای- هجـایی (ماننـد شـعر عامیانـه فارسـی)، عروضی (مانند شعر رسمی فارسی) و نواختی (مانند شعر چینی) را شامل می‌شود.

دو نوع وزن در اغلب زبان‌های رایج در ایران وجود دارد: یکـی وزن پرکـاربرد تکیـه‌ای- هجـایی و دیگـری وزن کم کاربردتر عروضی یا کمّی و در زبان فارسی سه نوع نظام وزنـی وجـود دارد: وزن تکیـه‌ای هجـایی (در شعر عامیانه)، وزن عروضی و وزن نیمایی (طبیب زاده،۱۳۸۷).

برای شعر در زبان کُردی دو نوع وزن قائـل شـده‌انـد: وزن هجـایی و وزن عروضـی. وزن هجـایی از همـان پیدایش شعر کُردی پس از اسلام (قرن دوم هجری) تا به امروز در اشعار این زبـان رایـج بـوده اسـت؛ امـا وزن عروضی تحت تاثیر ادبیات فارسی و عربی (بخصوص فارسی) در قرن دهم و یازدهم هجـری وارد شـعر کُـردی شده است (پرهیزی، ۱۳۸۵: ۱۰۸).

می‌توان اشعار فولکلوری را که در گویش کلهری از زبان کُردی وجود دارند، به دو دسته تقسیم نمود:

یک دسته اشعار عامیانه‌ای که شاعر مشخصی نداشته‌اند و در موارد متفاوت به کار می‌رفته اسـت. ایـن اشـعار به لحاظ مضمونی با شعر رسمی کُردی متفاوتند. این اشعار همانند اشعار عامیانه فارسـی (طبیـب‌زاده ۱۳۸۲: ۲۵) مضمونی مطایبه‌آمیز، غیرجدی و حتی در بسیاری موارد مهمل و بی‌معنا دارند؛ به لحاظ وزنی نیز این‌گونـه اشـعار عامیانه کُردی کلهری همانند وزن اشعار عامیانه فارسی یعنی وزن تکیه‌ای- هجایی هستند.

دسته دیگر اشعار فولکلور کُردی کلهری، اشعاری موسوم به بیت می‌باشند کـه تقریبـاً در تمـام گـویش‌هـای کُردی وجود دارند. این نوع شعر به خاطر ویژگی‌هایی که دارد حلقه واسطه فولکلور و شـعر کلاسـیک (گـورانی) به حساب می‌آید. (پرهیزی، ۱۳۸۵). وزن این بیت‌ها وزن موسوم به وزن هجایی می‌باشد.

در ادامه بحث، ابتدا به توضیح مباحث نظری پژوهش می‌پردازیم. سپس بر اساس نظریـه وزنـی بـه توصـیف وزن هجایی بیت‌ها می‌پردازیم و در پایان وزن اشعار عامیانه کُردی کلهری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲- مباحث نظری

در چند دهه اخیر، مطالعات (وزن‌شناسی:metrics) درجهان پیشرفت‌های چشـمگیری داشـته اسـت. ایـن تحقیقات به ویژه در مورد وزن شعر انگلیسی به نتایج قابل توجهی دست یافته‌اند. در واقـع ایـن پیشـرفت‌هـا در

نتیجه به کارگیری روش‌های صورت‌گرای زبانشناختی حاصل شده‌اند. در مطالعات وزن‌شناسی نظریات جدید واج شناختی از همه بیشتر مورد استفاد بوده است. بروس هیز (Bruce Hays) در مقاله خود (۱۹۸۸) با عنوان «وزن شناسی و نظریه واج‌شناختی» به بررسی رابطه تنگاتنگی که بین وزن شعر و واج‌شناسی وجود دارد، پرداخته است. به زعم وی وزن شعر رابطه تنگاتنگی با واج‌شناسی دارد، به گونه‌ای که از تلاقی و بررسی موازی این دو حوزه نتایج درخشانی حاصل می‌شود.

یکی از نظریاتی که در مطالعات وزن شعر نقش بسزایی داشته است، نظریه وزنی (metrical theory) بوده است. در اینجا لازم است قبل از نظریه وزنی، به توضیح برخی مفاهیم که در این نظریه استفاده می‌شوند، بپردازیم.

در نظریه وزنی سلسله مراتب واحدهای واجی مطرح می‌شود. در واقع این نظریه شکل‌گیری اجزای واجی (phonological units) در هجاها (syllables)، هجاها در پایه‌ها (feet) و به همین ترتیب پایه ها در ساخت‌های بالاتر و... را نشان می‌دهد. هر واج (واحد آوایی نقش‌مند) در زنجیره زبان یک جزء واجی محسوب می‌شود. اجزای واجی با هم ترکیب می‌شوند و هجاها را می‌سازند. هر «هجا» متشکل از یک «واکه» (vowel) و یک یا چند «همخوان» (consonant) می‌باشد. در مرحله بعد هجاها با هم ترکیب شده و پایه‌ها را می‌سازند. «پایه» (foot) واحدی است که بزرگتر از هجا می‌باشد و در واقع هر پایه حداقل دارای یک هجای سنگین می‌باشد. تعریف پایه در زبان‌های مختلف متفاوت می‌باشد. یعنی هر زبانی به شیوه‌ای خاص خود هجاهایش را درون پایه‌ها و پایه‌هایش را در درون کلماتش انتظام می‌بخشد.[۱] پس از این پایه‌ها با هم ترکیب می‌شوند و «کلمه» (word) را می‌سازند و پس از آن به ساخت جمله و واحدهای بزرگتر می‌رسیم. ولی تا آنجا که به حوزه وزن شعر مربوط می‌شود، پس از شکل‌گیری پایه‌ها، خود پایه‌ها با هم ترکیب شده و واحد بزرگتری به نام «شطر» (colon) را می‌سازند. شطر واحدی زبانی کوچکتر از مصرع است که از یک یا چند پایه تشکیل می‌شود. البته لازم به ذکر است که در همه نظام‌های وزنی، واحد شطر وجود ندارد. در مرحله بعد شطرها با هم ترکیب شده و مصرع را تشکیل می‌دهند. به طور مثال به شعر زیر دقت کنید: (در اینجا هر خط تیره نمایانگر یک هجا و یک خط عمودی مرز پایه و دوخط عمودی مرز شطر را نشان می دهند).

دیگه دل مثل قدیم عاشق و شیدا نمیشه (شاملو، دختری ننه دریا)

- - - || -| - - -|| -| - - - || -| - - -

درشطر اول هجاهای دی/ گه/ دل با هم ترکیب شده و یک پایه و در عین حال یک شطر را تشکیل داده اند. در شطر دوم مث یک پایه و ل/قَ / دیم پایه دیگر است که با هم شطر دوم را تشکیل داده‌اند و شطرهای دیگر نیز به همین صورت شکل گرفته‌اند. به همین ترتیب واحدهای وزنی با هم ترکیب شده و واحد بزرگتر یعنی مصرع را می‌سازند.

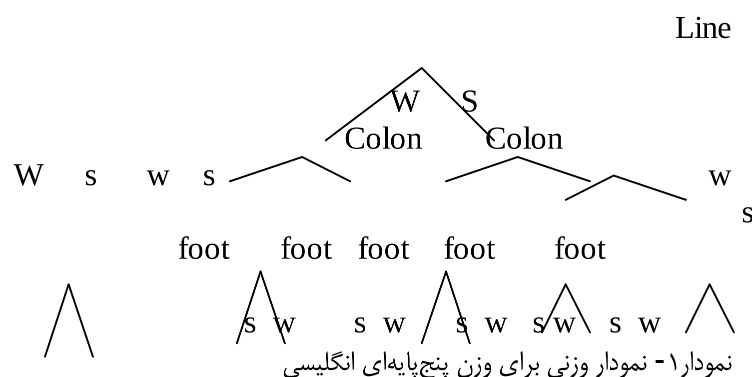
---

[۱] در این مورد می‌توانید رجوع کنید به: طبیب‌زاده، ۱۳۸۶.

در نظریه وزنی ویژگی‌های آوایی هر یک از این واحدهای واجی مورد نظر نیستند، بلکه در این نظریـه مـا بـا ارتباط «سلسله مراتب» (hierarchical)ی واحدهای واجی با یکدیگر روبرو هستیم. یعنی ارتباطی که منجـر به شکل‌گیری هر یک از این واحدها در بطن واحد بالاتر می‌شود. این روابـط مـی‌تواننـد شـامل سـاخت هجـا، گروه‌بندی، تکیه و... باشند.

تا آنجا که به بحث مورد نظر در اینجا مربوط می‌شود، می‌توان به سلسله مراتب ریتمیک که در نظریـه وزنـی مورد بررسی قرار گرفته‌اند اشاره نمود (کیپارسکی،۱۹۷۷ و هیز،۱۹۸۹ و هیز،۱۹۸۸). در واقع طبق این بررسی‌هـا می‌توان اجزای وزنی شعر را بر روی نمودارهای درختی نشان داد و انطباق آن ها را بـا واحـدهای واجـی نشـان داد. برای این منظور ابتدا باید اجزای تشکیل دهنده وزن را در شعر شناسایی نمود و سپس به بررسی انطبـاق آن اجـزا بـا واحـدهای واجـی پرداخـت. بـرای بررسـی دقیـق میـزان مـوزون بـودن شـعر، «قواعـد مطابقـه» (correspondence rules) نیز بیان می‌شوند. در واقع قواعد مطابقه تعیین می‌کنند که چـه هنگـام مـواد زبانی به کار رفته در یک شعرکاملاً با انگاره انتزاعی وزنی هماهنگ می‌باشند. در بررسی وزن شعر با این معیـار-ها گفته می‌شود که موزون بودن شعر، یک پدیده نسبی است؛ بنابراین ما برای هر شعر در یک سو، یک الگـوی انتزاعی وزنی داریم و در سوی دیگر مواد زبانی که صورت عینی شعر در زبان می‌باشند. قواعد مطابقه بـرای هـر الگوی وزنی تعریف می‌شوند و با بررسی وزن شعر و انطباق آن بر قواعد مطرح شـده مـی‌تـوان گفـت کـه وزن شعر تا چه حد منطبق با الگوی انتزاعی تعریف شده وزنی آن است.

به صورت کلی، اگر بخواهیم نظام سلسله‌مراتبی را برای اشعار مختلف بیان کنـیم، ابتـدا نمـودار وزنـی آن را مشخص می‌کنیم و واحدهای وزنی به ترتیب طبق نمودار مرتب می‌شوند. یعنـی واحـدهای واجـی در هجاهـا و هجاها در پایه‌ها، پایه‌ها در درون شطرها و در مرحله بالاتر شطرها در درون مصرع‌ها جای می‌گیرند. بـا نمـایش ساختار وزنی شعر در قالب این نمـودار سلسـله‌مراتبـی، درجـه برجسـتگی هجاهـای مختلـف و قواعـد مطابقـه مخصوص هر وزن را می‌توان بررسی نمود. از آنجا که بیشترین میزان مـوزون بـودن در یـک شـعر بـر اسـاس قواعد مطابقه می‌باشد، می‌بایست قواعد مطابقه را نیز بیان کرد که میزان موزون بودن یک شـعر و یـا دور بـودن وزن شعر از وزن ایده‌آل مشخص شود (هیز، ۱۹۸۸). سه نوع نظام وزنی از اوزان دنیا را بـه عنـوان نمونـه مثـال آورده است و بر اساس نمودارهای درختی وزن آن‌ها را توصیف کرده است. وی وزن «پـنج پایـه‌ای آیمبیـک» انگلیسی، وزن شعر «ده هجایی حماسی» صِرب و کروواتی و وزن «نواختی» شعر چینی را مثال مـی‌زنـد. بـرای توصیف هر نوع وزن نیز قواعد مطابقه را ارائه کرده است. در قالب نمودار و بـا کمـک قواعـد مطابقـه، توصـیف دقیقی از وزن این اشعار به دست داده‌است. "هیز" بیان مـی‌کنـد کـه انگـاره انتزاعـی وزن را مـی‌تـوان بـر روی نمودارهای درختی نظریه‌وزنـی واجـی نشـان داد. بـه طـور مثـال، وی نمـودار زیـر را بـرای وزن «آیمبیـک» (Iambic) پنج پایه‌ای انگلیسی آورده است:



نمودار۱- نمودار وزنی برای وزن پنج‌پایه‌ای انگلیسی

این نمودار نشان می‌دهد که قالب پنج‌تایی متشکل از پنج پایه‌ای می‌باشد که هـر کـدام دارای [بـه ترتیـب] یک جایگاه ضعیف (weak) و یک جایگاه قوی (strong) می‌باشند. ضعیف یا قوی بودن پایه‌ها بر اسـاس تکیه بر بودن آن‌ها تعریف می‌شود. پایه‌ای که تکیه قوی‌تری دارد، پایه قوی‌تر و آن‌که تکیه ضعیف‌تر دارد، پایه ضعیف محسوب می‌شود. پایه‌ها در درون شطر (colon)ها تقسیم شده‌اند، به طوری‌که پایه سمت راسـت هـر شطر قوی‌ترین پایه می‌باشد[۱]. مصرع شامل یک شطر w (ضعیف) دو پایه‌ای و یک شطر s (قوی) سه پایـه‌ای می‌باشد. (باز در مورد شطرها هم ضعیف یا قوی بودن بر اساس تکیه می‌باشد)

قواعد مطابقه که موزون بودن مصرع را تعیین می‌کنند به شرح ذیل می باشند:

الف - تعداد هجا: هجاها یک به یک در گره‌های پایانی نمودار قرار می‌گیرند.

ب - گروه‌بندی: مرز مصرع باید منطبق بر مرز یک گروه نحوی باشد.

قواعدی که تکیه‌ها را مشخص می‌کنند:

الف- در مورد تک هجایی‌ها، هجای تکیه‌بر باید در جایگاه s قرار بگیرد، مگر در دو حالت زیر:

۱. شامل یک کلمه تک هجایی باشد ۲. بلافاصله قبل از مرز گروه نحوی باشد.

ب- در انتهایی‌ترین بخش سمت راست یک گروه نحوی، زنجیره بی تکیه- تکیـه بـر بایـد در جایگـاه ws قرار بگیرند.

---

[۱] برای آگاهی بیشتر در مورد پایه، رجوع کنید به: (طبیب‌زاده، ۱۳۸۶)

همان‌طور که می‌دانیم تکیه در شعر و تکیه در زبان کاربردهای متفاوتی دارند. به صورت طبیعی، هر زبان قواعد تکیه‌گذاری مخصوص خود را دارد. مثلا در زبان انگلیسی تکیه حتی می‌تواند ممیز معنا باشد. به همین دلیل نیز قواعد تکیه در هر نظام وزنی برای زبان‌های مختلف متفاوت می‌باشد. آنچه ما به عنوان تکیه در وزن شعر هجایی و شعر تکیه ای- هجایی مورد بررسی قرار می‌دهیم تکیه وزنی است و نه تکیه زبانی. طبق توصیف ارائه شده می‌توان موزون بودن اشعار پنج پایه‌ای «آیمبیک» انگلیسی را تعیین نمود.[1] در بخش بعد ما قصد داریم نشان دهیم که اولاً وزن بیت ها وزن هجایی است و ثانیاً وزن هجایی بیت‌ها را می‌توان در قالب نظریه وزنی توصیف نمود.

۳- وزن بیت ها

بیت‌ها داستان‌های فولکلوریک هستند که از گذشته‌های دور سینه به سینه نقل شده‌اند. موضوعات بیت‌ها همه‌ی انواع ادبی را از مسائل دینی و عرفانی و حماسی و رزمی و تاریخی گرفته تا داستان‌های مهیج عاشقانه و وصف طبیعت شامل می‌شود. در بعضی موارد سرایندگان بیت‌ها شناخته شده‌اند و در بعضی موارد نیز نشانه‌ای از سرایندگان این اشعار در دست نیست (پرهیزی، ۱۳۸۵: ۶۰) .

در گویش کلهری بیت‌ها بیشتر به تک‌بیت‌های عاشقانه، توصیفی و ... اطلاق می‌شود که اکثراً در سنت شعر خوانی «هوره» و یا «مور» (عموماً در مجلس ترحیم) خوانده می‌شوند. اکثر بیت‌هایی که در کُردی کلهری مشاهده شده‌اند، اشعاری ده هجایی هستند.

وزن این اشعار وزن هجایی می‌باشد. مصرع‌های این اشعار از تعداد هجاهای مساوی تشکیل می‌شود. البته لازم به ذکر است وزن هجایی به کار رفته در این اشعار هم‌چون وزن هجایی شعر فرانسه (طبیب زاده، ۱۳۸۲: ۶۸) بین اوزان ساده و اوزان مرکب می‌باشد. چراکه در اینجا تنها تعداد هجاها موزون بودن شعر را تضمین نمی‌کند، بلکه در این اشعار ما تکیه وزنی داریم که در جایگاه خاصی قرار می‌گیرد و در واقع تعداد هجا و جایگاه تکیه وزنی، وزن این اشعار را تشکیل می‌دهد. در بیت‌ها مانند سایر اشعار هجایی، اجزای تشکیل دهنده‌ی وزن در ابتدا مصرع، سپس شطر و در مرحله بعدی پایه‌ها می‌باشند. از آن‌جا که تاکنون تحقیق کاملی در مورد نوع شکل‌گیری پایه در زبان کُردی(و به تبع گویش کلهری) صورت نپذیرفته است، در این‌جا ما فقط بر اساس شواهد وزنی در شعر و جایگاه تکیه‌ها پایه‌ها را تعیین می‌کنیم. شعر شیوه‌ی «بیت» در کُردی کلهری، عموماً شعری ده هجایی است که در هر مصرع یک تکیه وزنی ثابت و یک تکیه وزنی ثانوی دارد. تکیه وزنی در واقع تکیه‌ای است که به اقتضای وزن در شعر به وجود آمده است. در مقابل تکیه وزنی، ما تکیه دستوری یا تکیه زبانی نیز داریم. یعنی همان تکیه‌ای که هر کلمه داراست. در زبان کُردی نیز هم‌چون زبان فارسی تکیه زبانی بر روی هجای پایانی هر کلمه قرار می‌گیرد. تکیه وزنی ثابت در شعر ده هجایی بیت بر روی هجای پنجم قرار می‌گیرد. یعنی تقسیم‌بندی هجایی در بیت به صورت ۵+۵ می‌باشد. در شعر هجایی علاوه بر تکیه ثابت در هر

---

[1] برای اطلاعات بیشتر در این مورد ر.ک. (هیز، ۱۹۸۸).

مصرع یک تکیه ثانوی هم داریم. در واقع محل تکیه ثابت وزنی مرز شطر و محل تکیه ثانوی مرز پایه را تعیین می‌کند. برای تشخیص وزن یک شعر در شعر هجایی و یا تکیه‌ای- هجایی نیز تعیین محل تکیه ثابت اهمیت دارد. زیرا مرز شطر را نشان داده و وزن شعر را بر اساس آن می‌توان تعیین کرد.

به طور مثال به تقطیع بیت‌های زیر توجه کنید: در این‌جا نیز هر خط تیره نمایان‌گر یک هجا و یک خط عمودی مرز پایه و دوخط عمودی مرز شطر را نشان می‌دهند.

مانگ شۆلە کیشا لە سەر کلاوان   مەر لەیلم مەچو وەرەو لای باوان

wān   mar lay ləm ma ču wə raw lāŷ llā Māng ʃɥa lla ki ʃā la sar kə bā wān

_   _ _ |_ _ ‖ _ _ | _ _ _   _ _ _ | _ _ ‖ _ _ | _ _ _

خاڵێ دیم لە بان هجرەی نافەوە   مەر سەر سەونز لە بان گیژنگەی تافەوە

wa   Mar sar sawnz wa bān   fa raŷ nā llē dim wa bān həj Xa wa fa gižngaŷ tā

|_ _ _ _ | _ _ ‖ _ _ _ _ ‖ _ _ | _ _ _ |_ _ _ _ _

بەدبەختی بەختم پەخشە لە ئاڵەم   هەر سەور بێ جەخت مەیو لە تاڵەم

Badbaxti baxtəm paxʃa la   mayu la tāllam Har sawrə bē jaxt ʔāllam

_ _ _ | _ _ ‖ _ _|_ _ _   ‖ _ _ |_ _ _   _ _ _ _ _ |

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در هجای پنجم هر مصرع که تکیه ثابت وزنی داریم، مرز شطر تشکیل شده است و در تکیه‌های ثانوی مرز پایه بسته شده است. آنچه قابل توجه می‌باشد این است که مرز شطر در شعر هجایی منطبق بر مرز کلمه می‌باشد. ولی مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نیست. در واقع نوع قرار گرفتن پایه‌ها در شطر وزن را تغییر نمی‌دهد و آنچه ساخت وزنی را در شعر هجایی تغییر می‌دهد نوع قرار گرفتن شطرها می‌باشد. در واقع در بیت‌ها شطرهای پنج هجایی هر مصرع، فقط یک حالت برای صورت‌بندی پایه ها بوجود می‌آورند (در بررسی بیش از هزار تک بیت فولکلور کلهری): شطر اول۳+۲ و شطر دوم ۲+۳ .[۱]

البته این صورت‌بندی در دو مصرع ثابت است. به عبارتی در هر مصرع تنها همین یک صورت بالا تولید شود. پس در مصرع‌ها در هر شطر، ما دو پایه داریم که فقط به صورت شطر اول ۲+۳ و شطر دوم ۳+۲ قرار می‌گیرند. در صورت‌بندی سه مورد بیت ذکر شده فوق نیز به وضوح چنین است . فقط باید توجه داشت که در

---

[۱] تعداد هجاهای اوزان از راست به چپ طبق رسم الخط عربی بیان می‌شوند.

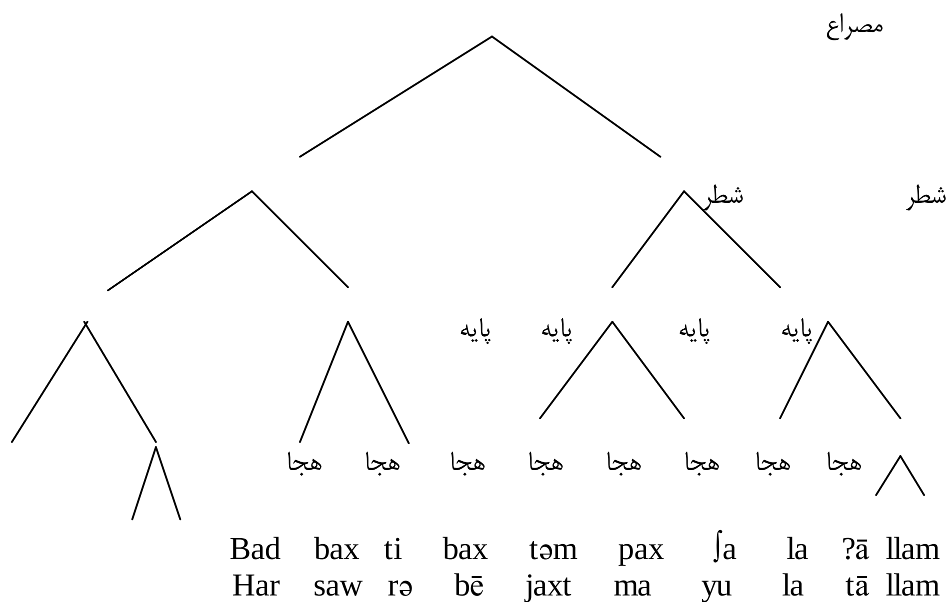
این صورت‌بندی گاه مرز پایه منطبق بر مرز کلمه می‌باشد و گاهی نیز این انطباق وجود ندارد ولی مـرز شـطر در بیت‌ها همیشه منطبق بر مرز کلمه می‌باشد. در ذیل به این موضوع می‌پردازیم.

۳-۱ توصیف وزن هجایی بیت‌ها در چارچوب نظریه وزنی:

همان‌طور که عنوان شد (بخش ۲) در «نظریه وزنی» سـاخت سلسـله مراتبـی وزن تعیـین مـی‌شـود. بـرای توصیف وزن هجایی بیت‌ها در چارچوب این نظریه، در ابتدا اجزای تشکیل دهنـده وزن را در ایـن نظـام وزنـی مشخص می‌کنیم و سپس ساخت سلسله مراتبی آن را بر روی نمودار مشخص می‌کنیم:

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، اجزای تشکیل دهنده‌ی وزن در این نوع شعر، در ابتدا مصـرع، سـپس شـطر، بعد پایه‌ها و در نهایت هجاها می‌باشند.

در زیر ما نمونه‌هایی از بیت‌ها را بر روی نمودار نشان می‌دهیم. به طور مثال به نمودار مصرع زیر دقت کنید:



نمودار۲- نمودار وزنی بیت(به‌دبه‌ختی به‌ختم...)

قواعد مطابقه بیت:

- مرز شطر منطبق بر مرز کلمه می‌باشد.
- هر شطر دارای دو پایه می‌باشد.
- مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نمی‌باشد. (در اینجا مرز پایه بر مرز کلمه منطبق است.)

- در هر مصرع پایه‌ها در شطر اول به صورت ۲+۳ و در شطر دوم بـه صـورت ۳+۲ قـرار مـی‌گیرند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در این نمودار ما ساخت وزنی را کـه از مصـرع شـروع مـی‌شـود و بـه هجاها ختم می‌شود، نشان داده‌ایم. قواعد مطابقه نیز ارائه شده‌اند. نوع قرار گرفتن شـطرها و پایـه و نیـز انطباق یا عدم انطباق آن‌ها با مرز کلمات نیز به خوبی آشکار می‌باشد.

حال به بیت های زیر توجه کنید:

ئاوه‌گه‌ی ئه‌ڵوه‌ن، چه‌مه‌گه‌ی ڕاوه‌ن　　　　زڵفه‌گه‌ی له‌یلی من کردیه پاوه‌ن

mən kər gaŷ lay li fa wan　zəll **gaŷ** rrā ma ča wan gaŷ all wa āʔ
wan **dŷa** pā

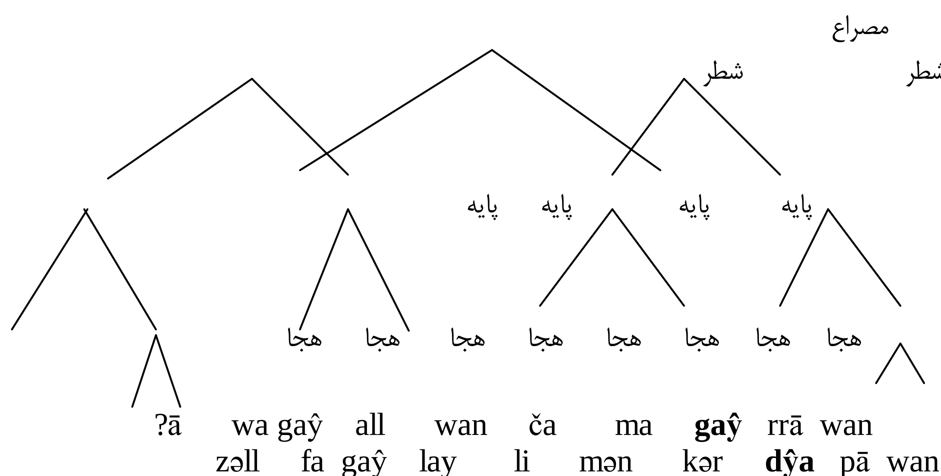
_ | _ _ _ _ _ _ | _ _ || _ _ _ || _ _ | _ _ _ _ |_ _

قه‌سه‌م وه زڵفان سیای تاڵ تاڵت　　　　کوشیامه وه تیر ئه‌گریجه‌و خاڵت

ri ʔag wa tir yā ma kwəʃ lləd fān si yāŷ tāll tā Qa sam wa zəll
jaw xā ləd

|| _ _ | _ _ _ _ _ _ | _ _ || _ _ | _ _ _ _ _ _ _ _ _ |

اکنون به نمودار مربوط به این بیت‌ها دقت کنید:



نمودار ۳- نمودار وزنی بیت (ئاوەگەی ئەصوەن...)
قواعد مطابقه بیت:

- مرز شطر منطبق بر مرز کلمه می‌باشد.
- هر شطر دارای دو پایه می‌باشد.
- مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نمی‌باشد (در اینجا مرز پایه منطبق بر مرز کلمه نیست).
- در هر مصرع پایه‌ها در شطر اول به صورت ۳+۲و در شطر دوم به صورت ۲+۳ قرار می‌گیرند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود وزن هجایی بیت‌ها را به خوبی می‌توان در چار چوب نظریه وزنی توصیف نمود و قواعد مطابقه را برای آن‌ها بیان نمود. هر چه مواد زبانی در یک شعر منطبق با قواعد مطابقه باشند، آن شعر (موزون: metrical)تر می‌باشد و هر چه میزان این انطباق کمتر باشد، از موزون بودن شعر کم می‌شود. البته این امر ممکن است چندان محسوس نباشد.[1]

وزن اشعار عامیانه

«اشعار عامیانه» در زبان کُردی‌کلهری همانند بسیاری زبان‌های دیگر در موارد گوناگون مانند اشعار کودکانه، لالایی‌ها، در مراسم گوناگون و... به کار می‌رود. از ویژگی‌های اشعار عامیانه این است که وزن این اشعار را کودکان و مردم بی‌سواد به راحتی یاد می‌گیرند. محتوا یا مضمون آن ها معمولاً جدی نیست و گویی فقط قصد ایجاد فضا و تصاویر با استفاده از وزن است. سرایندگان این اشعار نامعلوم‌اند. معمولا چون این اشعار ثبت شده نیستند، عمر کوتاهی دارند و با گذشت یکی دو نسل از خاطرها محو می‌شوند و اثری از آن ها بر جای نمی‌ماند. (طبیب زاده،۱۳۸۲: ۲۹)

در مورد وزن اشعار عامیانه کُردی گفته شده است که وزن این اشعار نیز همانند بیت‌ها هجایی می‌باشد (پرهیزی، ۱۳۸۵: ۱۲۸). ما در اینجا به بررسی وزن این اشعار می‌پردازیم. در واقع به نظر می‌رسد با اینکه وزن این اشعار به میزان زیادی همانند وزن هجایی است ولی وزن اشعار عامیانه گرایش به وزن تکیه‌ای – هجایی دارد. زیرا بر عکس شعر هجایی در اینجا ما در برخی اشعار به مواردی برمی‌خوریم که مرز شطر و مرز کلمه منطبق نیستند.

در شعر تکیه‌ای–هجایی تساوی هجاها و جایگاه تکیه وزنی موجب ایجاد وزن می‌شود. در واقع در این نظام وزنی آنچه اهمیت دارد ساخت موسیقایی وزن است و تکیه وزنی تنها به اقتضای وزن جای خود را

---

[1](برای اطلاعات بیشتر در این مورد ر.ک. (ضیامجیدی، ۱۳۸۸).

می‌یابد و هیچ محدودیت نحوی بر جایگاه تکیه وزنی حاکم نیست. به طور مثال به شعر عامیانه زیر در فارسی دقت کنید، تکیه‌های وزنی یعنی مرز شطر و مرز پایه در میان کلمه نیز دیده می‌شود:

ارباب خودم سلام علیکم   - || - - | - - || - - - || - -

ارباب خودم به من نگاه کن   - || - - | - - || - - - || - -

ارباب خودم بز بز قندی   - || - - - | - || - - - || - -

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در اینجا تکیه وزنی به اقتضای وزن جایگاه خود را می‌یابد. یعنی در شعر تکیه‌ای هجایی عامیانه فارسی محل تکیه در پایه ها قابل پیش‌بینی است. این ویژگی قابل پیش-بینی بودن تکیه در پایه‌های آن سبب می‌شود که بتوان آن را به راحتی «ضرب گرفت». یعنی همان‌طور که می‌توان «آهنگ» جدول ضرب را خواند، این‌گونه اشعار را نیز می‌توان با نوک انگشت ضرب گرفت. در این حالت هر هجایی که ضرب بیشتری داشته باشد یا خود یک پایه است یا انتهای یک پایه. (طبیب-زاده، ۱۳۸۲). حال به اشعار عامیانه کلهری بپردازیم. به نظر می‌رسد همین وضع در مورد این اشعار نیز صادق باشد. به اشعار زیر و تقطیع آنها دقت کنید: (در اینجا نیز هر خط تیره نشان دهنده یک هجا، یک خط عمودی نشان دهنده مرز پایه و دو خط عمودی نمایانگر مرز شطر می‌باشد).

حاجی لەق لەق مار هات (۲+۴)

مار گوڵەنگ‌دار هات (۲+۴)

شتر وه قەتار هات (۲+۴)

کاکەم وه سوار هات (۲+۴)

laq mār hāt ji laq Hā

| - ‖ - - - | - -

dār hāt **llang** rə **gwə** Mā

‖ - | - - - | - -

tər wa **qa tār** hāt ʃə

- | ‖ - - - | - -

war hāt   kam wa **su** Kā

- ‖ - | - - - | -

شعربرای نوزاده پسر:

خودا داسه نیازم (٤+٣)

دەردد کەفتێە له هازم (٤+٣)

هەفت ژن ئەڕاد بخوازم (٤+٣)

یەکێ "بەگلەر بەگی" بوو (٤+٣)

یەکێ هوومای پەری بوو (٤+٣)
یەکێ هەفت دڕ لە گووشێ (٤+٣)
یەکێ مانگا بدوشێ (٤+٣)
یەکێ گلگە لە داوان (٤+٣)
یەکێ نازار باوان (٤+٣)
یەکێ کوور پەتگ ڕس (٤+٣)
یەکێ شێت دەسەو لس(٤+٣)

zəm ŷā dā dā sa nē xwə
- | - - ‖ - | - - -
zəm dəd kaf tŷa la hā dar
| - - - ‖ - - | - -
haft žən ?arrād bəxwāzəm
-- | -- ‖ -- | -
yakē baglarbagi bu
-- | -- ‖ -- | -
yakē humāŷ pari bu
-- | -- ‖ -- | -
yakēhaft dərr la guʃē
-- | -- ‖ -- | -
yakē māngā bəduʃē
-- | -- ‖ -- | -
yakē gələga la dāwān
-- | -- ‖ -- | -
wān **rə** bā **zā** yakē **nā**
| - - ‖ - - - - - |
yakē kur ə patəg rrəs
-- | -- ‖ -- | -
yakē ʃēt ə dasawləs
-- | -- ‖ -- | -

شعر برای نوزاد دختر:

ئاوهارەگەم شا خانم (٤+٣)
زڕ زڕ لە بان شانم (٤+٣)

ئاوهاره‌گه‌م سه‌کینه (٣+٤)
ده‌س به‌ن له چاڵی سینه (٣+٤)
ئاوهاره‌گه‌م مه‌له‌که (٣+٤)
ده‌س بنه له که‌له‌که (٣+٤)

āwhāragam ʃā xānəm
-- | -- ‖ -- | -
nəm **nə** ʃā zərr zərr la **bā**
- - | - ‖ - | - - -
āwhāragam sakina
-- | -- ‖ -- | -
na **lli** si das ban la **čā**
- | - ‖ - - - - | -
āwhāragam malaka
-- | -- ‖ -- | -
das bəna la kalaka
-- | -- ‖ -- | -

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در این اشعار در تمام موارد مرز شطر منطبق بر مرز کلمه نمی‌باشد. (مواردی که عدم انطباق در مرز کلمه و شطر دارند به صورت پررنگ نشان داده شده‌اند). در حالی که دیدیم در وزن هجایی همیشه مرز شطر و مرز کلمه منطبق بر یکدیگرند. با کمی دقت بیشتر متوجه می-شویم که وزن این اشعار عامیانه به نظر می‌رسد بیشتر بنیان موسیقایی دارد و به راحتی می‌توان با نوک انگشت آنها را ضرب گرفت. لازم به توضیح است که این اشعار بسیار وابسته به خوانش موسیقایی هستند که عامه در واقع آن‌را موسیقی واراجرا می‌کنند. بنابراین شیوه هجابندی گاه زیر سایه ریتم و موسیقی خاص آن شعر نزد عامه قرار گرفته و از آن تبعیت می‌کند. به طور مثال شعر «مانگه‌گه .....» را می‌توان به این صورت ضرب گرفت:

مانگه‌گه خوه‌ره‌گه ت تق تق ‖ ت تق تق
کاکه‌م نه‌یده له ڕیگه ت تق | ت تق ‖ ت تق | تق
تفه‌نگ کوڵگه له شانی ت تق | ت تق ‖ ت تق | تق
ده‌ردێ له خوه‌یشکه‌گانی ت تق | ت تق ‖ ت تق | تق

xwa ra ga Mā nga ga
(٣+٣) - - - ‖ - - -
la rrŷa ga da Kā kam nay
(٣+۴) - - | - - ‖ - - | -

nē la ʃā ga tə fang kwəll
(۳+۴) - - | - - || - - | -
nē gā ka la **xway**ʃ Dar dē
(۳+۴) - - | - - || - - | -

مشاهده می شود که در اینجا نیز در مصرع پایانی مرز شطر بر مرز کلمه منطبق نیست و کلمه «خوه-یشکه‌گان» بین دو شطر تقسیم شده است.

از آنجا که تعداد هجا و جایگاه تکیه وزنی در وزن این اشعارنقش دارد، همانندی‌های زیادی بین وزن این اشعار عامیانه و وزن هجایی کلاسیک کُردی که در بیت‌ها به کار رفته است دیده می‌شود. علیرغم این شباهت‌ها دیدیم که در اشعار عامیانه انطباق مرز شطر و مرز کلمه در همه موارد رعایت نمی‌شود. چون در وزن اشعار عامیانه ما تکیه وزنی قابل پیش‌بینی داریم که بیشتر بر اساس ریتم استوار است تا محدودیت‌های نحوی می‌توان گفت که وزن این اشعار بیشتر به وزن تکیه ای- هجایی نزدیک است. به همین دلیل است که این اشعار را می‌توان ضرب گرفت ولی مثلا بیت‌ها را در خوانش بی نشان نمی‌توان ضرب گرفت.

در واقع آنچه در وزن این اشعار اهمیت دارد تساوی تعداد هجاها در هر مصرع و جایگاه تکیه وزنی است که می‌تواند فارغ از محدودیت نحوی در هر جایی قرار بگیرد با این‌که در این شعر نیز ما تقسیم-بندی شطر و پایه را داریم. یکی دیگر از تفاوت‌های این اشعار با اشعار هجایی این است که در طول شعر هجایی وزن ثابت است ولی در اشعار عامیانه ممکن است در طول شعر وزن از مصرعی به مصرع دیگر تغییر کند و این صرفاً به دلیل این است که این اشعار اساس موسیقایی دارند و ایجاد ریتم در درجه اول اهمیت قرار دارد، به این خاطر تغییرات وزنی نیز در آن‌ها دیده می‌شود. (به طور مثال ر.ک. به شعر ۲: هه ره‌کان، مه‌ره‌کان... و شعر ۳: بزنگ قوتگه ... در پایان مقاله).

در نهایت می‌توان گفت در اشعار فولکلور کُردی‌کلهری دو نوع وزن به چشم می‌خورد: یک وزن هجایی و یک وزن تکیه‌ای- هجایی. وزن هجایی در بیت‌ها دیده می‌شود و وزن تکیه‌ای– هجایی در اشعار عامیانه کلهری به کار می‌رود. بر اساس بررسی‌هایی که انجام شد، اکثر اشعار عامیانه کلهری دو شطری می‌باشند. پرکاربردترین وزن در بین این اشعار وزن (۳+۴) می‌باشد و اوزان دیگر مانند (۲+۴)، (۴+۴)، (۵+۵) و... از لحاظ میزان کاربرد در درجات بعدی می‌باشند.

پر واضح است که تعداد اشعار عامیانه‌ای که می‌توان از لحاظ وزنی بررسی کرد بیش از این مواردی است که در این مقاله آورده شده است. از آنجا که این اشعار به صورت مدون تاکنون گردآوری نشده بود، به جمع‌آوری آن‌ها پرداختیم و نتایج به دست آمده در این پژوهش بر اساس ۳۰ شعر فولکلور کردی کلهری که جمع‌آوری شد، استخراج شده است که صرفاً به اقتضای محدودیت فضا برای ذکر داده‌ها در

یک مقاله، به این تعداد شعر بسنده نمودیم. در ادامه تعداد دیگری از اشعار عامیانه کُردی‌کلهری به همراه تقطیع آن‌ها آورده شده است.

۱ - مربوط به عروسی:

مانگه‌شه‌وه تیه‌ریکه شه‌وه (٤+٤)
ته‌قه‌ی دیۆڵ له‌و که‌وکه‌وه (٤+٤)
سۆر دۆه‌ته‌ی که‌یخه‌سره‌وه (٤+٤)
کوڵه‌نجه زه‌ڕی ده‌رپاکه‌وه (٤+٤)

Mān ga ʃa wa, tyari ka ʃa wa,
- - | - - ‖ - - | - -
Ta qaŷ dē wəll law kaw ka wa
- - | - - ‖ - - | - -

Sü rə dɥa taŷ kaŷ xas ra wa
- - | - - ‖ - - | - -

Kollan ja za rri dar pā ka wa
- - | - - ‖ - - | - -

۲ -مربوط به نوعی بازی:

هه‌ڕه‌کان مه‌ڕه‌کان (۳+۳)
بار خه‌رم گرده‌کان (٤+۳)
گرده‌و گرده‌و شانزه (٤+۲)
عه‌لی قولی پانزه (٤+۲)
وه هیزی وه میزی (۳+۳)
ته‌قڵه‌ی کاکه چه‌ن گیزی؟ (٤+۳)

Harrakān marrakān
---‖---
Bār ə xarəm gərtakān
--|--‖---
gərdē gərdē ʃānza
--|--‖--

'ali qwəli pānza
--|--‖--
Wa hizē wa mizē
---‖---
Taqllaŷ kāka čan gizē
--|--‖---

۳- مربوط به متل «بزن قوتگه»:

بزن قوتگەی کاشانی (۳+٤)

د چەو دێرم خوراسانی (۳+٤)

د شاخ دێرم بڵکانی (۳+٤)

کی بردیە تیتانم (۳+۳)

کی بردیە میتانم (۳+۳)

کی تیدە جەنگ شاخ شەیتانم (٥+٥)

bəzən qoətəgaŷ kāʃāni
--|--‖--|-
də čaw dērəm xoərāsāni
--|--‖---
də ʃāx dērəm bəllkāni
--|--‖---
ki bərdēŷa titānəm
---‖---
ki bərdēŷa mitānəm
---‖---
ki tēda jang ə ʃāx ʃaŷtānəm
---|--‖--|---

۴- هنگام مشک زدن:

مەشکە بژەنیە تا بەرت بۆنم (٥+٥)

وەهار هاتیە شەو لێ بسێنم (٥+٥)

مانگای خوەمی خوەم دووشمەد (٤+٤)

قمشی نیەکەم بفروشمەد (٤+٤)

بەمەد وە قەن بقرووژمەد (٤+٤)

maʃka bəžaniya tā barət bünəm
--|---‖---|--
wahār hātēŷa ʃaч lē bəsēnəm
--|---‖--|---
māngāŷ xwami xwam duʃəmad
- - | - - ‖ - - | - -
qəmʃI nyakam bəfruʃəmad
- - | - - ‖ - - | - -
bamamd wa qan bəqwəružəma
- - | - - ‖ - - | - -

۵- روایتی از اتل متل:

ویژن کەژەیَ کەژاویَ (۳+٤)

لە سەر چەم زەهاویَ (۳+٤)

چەم زەهاو خوڵخوڵە (۳+٤)

حاجی حەسەن، زەنگوڵە شکن (٤+٤)

مەولا وەتێە یە ئەڵشکن (٤+٤)

wēžən kažaŷ kažāwē
--|--‖---
la sar čam ə zahāwē
--|--‖---
čam ə zahāw xwəllxoəlla
--|--‖---
haji hasan, zangulla ʃəkən
- - | - - ‖ - - | - -
mawlā watēŷa ya 'allʃəkən
- - | - - ‖ - - | - -

۶- روایت دیگر اتل متل:

مەتەڵ مەتەڵ مەتووزیَ (۳+٤)

گاو حەسەن گەڵووزیَ (۳+٤)

نە شیر دێریَ نە گوان (۳+٤)

شیری بەیمە ئەرخەوان (٣+٤)
ئەرخەوان مشەستی (٣+٤)
کەلەی سەری شکەستی (٣+٤)
مانگا کوڵگەی دەوریشە (٣+٤)
دۆی بووڕیم وە تیشە (٣+٤)
تیشەیٚ بڵبڵی، جام فنیقی (٥+٥)
د ماین کەوکەو چاکمەڵ هەڵدڕ (٥+٥)
خوڕیایمە لیٚان تا ملٚک کەڵەڕ (٥+٥)

Matall matall matuzē
-- | -- ‖ ---
Gāw ə hasan galluzē
-- | -- ‖ ---
Na ʃir dērē na guwān
-- | -- ‖ ---
ʃirē bayma arxawān
-- | -- ‖ ---
Arxawān məʃasti
-- | -- ‖ ---
Kalaŷ sarē ʃəkasti
-- | -- ‖ ---
Māngā kolləgaŷ dawriʃa
-- | -- ‖ ---
düчē burrim wa tiʃa
-- | -- ‖ ---
tiʃaŷ bəllbəlli jām fəniqi
-- | --- ‖ -- | ---
də māyn ə kaw kaw , čākəmall halldərr
--- | -- ‖ --- | --
xwərryayma lēŷān, tā məllk ə kallhərr
--- | -- ‖ --- | --

۷- در هنگام وزش باد شدید:

خدر زەنا میوانمان (٤+٤)

پۆشی خورما ها ماڵمان (٤+٤)

xədrəzanā mēwānəmān

--|--‖--|--

püʃē xoərmā hā mālləmān

--|--‖--|--

۸- بازی کودکانه:

حاجی لەق لەق مار هات (٤+٢)

مار گوڵەنگ‌دار هات (٤+٢)

شتر وه قەتار هات (٤+٢)

کاکەم وه سووار هات (٤+٢)

Hāji laqlaq mār hāt

--|--‖-|-

Mār gwəllangdār hāt

--|--‖-|-

ʃətər wa qatār hāt

--|--‖-|-

Kākam wa suwar hāt

--|--‖-|-

۹- لالایی‌ها:

لاوەلاوەگەم لاوەم نەلووری (٥+٥)

خەو لە گلارەی کوورپەم نەتووری (٥+٥)

Lāwalāwagam lāwam nalurē

--|---‖--|---

Xaw la gəlāraŷ kurpam naturē

--|---‖--|---

۱۰- در هنگام انتظار کسی (کودکانه):

مانگەگە خوەرەگە (۳+۳)

کاکەم نەیدە لە ڕیگە (۳+٤)

تفەنگ کوڵگە وە شانی (۳+٤)

دەردی لە خوەیشکەگانی (۳+٤)

Māngaga xoaraga

---‖---

Kākam nayda la rrŷaga

--|--‖-(-)--

təfang kwəlləga la ʃānē

--|--‖---

dardē la xwayʃkagānē

--|--‖---

۱۱- شعر براى نوزاد پسر:

دۆەتەیل مەچن وە زلگە (٤+٤)

کورەم گردیە ئەو ملگە (٤+٤)

دەس نەیدە ناو دەساندان (٤+٤)

دەم نەیدە ناو دەماندان (٤+٤)

دەس نەیدە بان مەماندان (٤+٤)

dɥatayl mačən wa zələga

--|--‖--|(-)-

korram gərdēŷa ?aw mələga

--|--(-)‖--|(-)-

das naŷda nāw dasānədān

--|--‖--|--

dam naŷda nāw damānədān

--|--‖--|--

das naŷda bān mamānədān

--|--‖--|--

١٢ - شعربرای نوزاده پسر:

ماڵەیلەگەی وەرو پشت (٣+٤)
کوورپە کوڕم کەڵی کوشت(٣+٤)
وبژنگ بارن ئەڕای گووشت (٣+٤)
ماڵەیلەگان ماڵ ئاوا (٣+٤)
کامدان گرینەی وە زاوا (٣+٤)
کوڕم کوڕ کوڕانە (٣+٤)
هەسەڵ لە دار بڕانە (٣+٤)
دوەت وە فیکە چڕانە (٣+٤)

Māllaylagaŷ waru pəʃt
-- | -- ‖ ---
Kurpa kwərrəm kallē kwəʃt
-- | -- ‖ ---
wəbžəng bārən ?arrāŷ guʃt
-- | -- ‖ ---
māllaylagān māllawa
-- | -- ‖ ---
kāmədān gərinaŷ wa zāwā
-- | -- ‖ ---
kwərrəm kwərr ə kwərrāna
-- | -- ‖ ---

١٣ - شعربرای نوزاده پسر:

خودا داسە نیازم (٣+٤)
دەردد کەفتیە لە هازم (٣+٤)
هەفت ژن ئەڕاد بخوازم (٣+٤)
یەکێ بەگلەر بەگی بوو (٣+٤)
یەکێ هوومای پەری بوو (٣+٤)
یەکێ هەفت دڕ لە گووشی (٣+٤)
یەکێ مانگا بدوشی (٣+٤)
یەکێ گلگە لە داوان (٣+٤)
یەکێ نازار باوان (٣+٤)

یەکێ کوور پەتگ ڕس (٣+٤)
یەکێ شێت دەسەو لس (٣+٤)
xwədā dāsa nēŷāzəm
-- | -- ‖ -- | -
dardəd kaftēŷa la hāzəm
-- | -- ‖ -- | -
haft žən ?arrād bəxwāzəm
-- | -- ‖ -- | -
yakē baglarbagi bu
-- | -- ‖ -- | -
yakē humāŷ pari bu
-- | -- ‖ -- | -
yakēhaft dərr la guʃē
-- | -- ‖ -- | -
yakē māngā bəduʃē
-- | -- ‖ -- | -
yakē gələga la dāwān
-- | -- ‖ -- | -
yakē nāzār ə bāwān
-- | -- ‖ -- | -
yakē kur ə patəg rrəs
-- | -- ‖ -- | -
yakē ʃēt ə dasawləs
-- | -- ‖ -- | -

۱۴- شعر برای نوزاد دختر:

ئاوهارەگەم شا خانم (٣+٤)
زڕ زڕ لە بان شانم (٣+٤)
ئاوهارەگەم سەکینە (٣+٤)
دەس بەن لە چاڵی سینە (٣+٤)
ئاوهارەگەم مەلەکە (٣+٤)
دەس بنە لە کەلەکە (٣+٤)
āwhāragam ʃā xānəm
-- | -- ‖ -- | -

zərr zərr la bān ʃānəm
-- | -- ‖ -- | -
āwhāragam sakina
-- | -- ‖ -- | -
das ban la čāll ə sina
-- | -- ‖ -- | -
āwhāragam malaka
-- | -- ‖ -- | -
das bəna la kalaka
-- | -- ‖ -- | -

۱۵- **شعربرای نوزاده پسر**:

دوەتەیل بمرین لە تیەنی (۳+٤)

کورم گردیە سەر کیەنی (۳+٤)

دوەتەیل نەچین وە سەر ئاو (۳+٤)

کورم چێە وە کەوڕاو (۳+٤)

دەس نەیدە ناو دەسدان (۳+٤)

دەم نەیدە ناو دەمدان (۳+٤)

دەس خەیدە ناو مەمدان (۳+٤)

Dɥatayl Bəmrin la tyani
-- | -- ‖ -- | -
kwərrəm gərdēŷa sar kyani
-- | -- ‖ -- | -
dɥatayl način wa sar ?āw
-- | -- ‖ -- | -
kwərrəm čēŷa wa kawrrāw
-- | -- ‖ -- | -
das naŷda nāw dasədān
-- | -- ‖ -- | -
dam naŷda nāw damədān
-- | -- ‖ -- | -
das xaŷda nāw mamədan
-- | -- ‖ -- | -

فهرست منابع:

پرهیزی، ع. (۱۳۸۵) **وزن شعر کُردی**، تهران، کتاب زمان.

خانلری، پ. (۱۳۸۶) **وزن شعر فارسی**،چاپ هفتم، تهران، انتشارات توس.

ضیامجیدی،ل. (۱۳۸۸) **دو نوع وزن در اشعار ترکی شهریار**:**پژوهشی بر اساس نظریه وزنی**. رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه بوعلی سینا، همدان.

طبیب زاده، ا. (۱۳۸۲) **تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی**، تهران، نیلوفر.

طبیب زاده، ا. (۱۳۸۶) «**ساخت وزنی و تکیه واژه در فارسی؛ پژوهشی بر اساس نظریه وزنی**»، مجله زبانشناسی س۲۲،ش۲.

طبیب زاده، ا. (۱۳۸۷الف) «**اشعار ایرانی؛همراه با بررسی تطبیقی اشعار فارسی و گیلکی**»، جشن نامه استاد احمد سمیعی، دانشگاه گیلان، رشت.

طبیب زاده، ا. (۱۳۸۸ب) **نگاهی به شعر نیمایوشیج**: **بحثی در چگونگی پیدایش نظام‌های شعری**، تهران، نیلوفر.

نجفی، ا. (۱۳۵۹) «**درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی**»، **آشنایی با دانش**، فروردین،ص۵۹۱-۶۲۶.

نجفی،ا. (۱۳۸۶) **عروض قدیم در برابر عروض جدید**، تهران، فرهنگستان زبان وادب فارسی.

Chatman,S.(1960,) "*Comparing metrical styles", in: Style in Language*. New York, John Wiley& Sons, Inc., pp. 149-172.

Delas, D. ,(1990), *Guide métodique pour la poésie*, Paris, Nathan.

Fabb,N. And Halle,M. ,(2008), *Meter in Poetry*. New York, Cambridge University Press.

Hays, B.,(1983), *A Grid – based theory of English meter*. Linguistic Inquiry 14. 357- 93

Hays, B.(1988), *Metrics and Phonological Theory*, Linguistics. Vol.2.

Hays, B. (1989)" The prosodic Hierarchy in meter",

Kiparsky, P. (1977) ,*The Rhymtic Structure of English verse*, Linguistic Inquiry 8 , 189- 247.

Livingston, M. (1991), *Poem making: Ways to begin writing poetry*. Charlotte Zolotow, New York.

Lotz, John. (1960) ,*Metric Typology, in; Style in Language*, New York, John Wiley & Sons, Inc., pp. 135-149.

Nayrolles, F. (1988), *Pour étudier un poem*, Paris, Hatier.

نقد ادبي

بررسی ادبیات فولکلور کُردی (گویش اورامی) در مازندران
با رویکرد بینامتنیت (intertextuality)

رضا قنبری عبدالملکی[®]
مریم قربان عبدالملکی[®®]

چکیده:

متن‌های ادبی با یکدیگر ارتباط بینامتنی دارند و از نظر زبانی، وزنی و معنایی بر یکـدیگر تـاثیر مـی-گذارند. براساس رویکرد بینامتنیت، هیچ متنی خودبسنده نیست و هر متن در آن واحـد، هـم بینـامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. این مقالـه بـا اسـتناد بـه نظریـات «بـاختین»، «کریستوا» و «بارت»، مبانی نظری بینامتنیت را ارئه می‌کند و سپس دو کتاب فرهنگ امثـال کُـردی بـا فرهنگ مثل‌های مازندرانی را بر مبنای این نظریات بررسی می‌کند. یکی از پژوهش‌های ارزشمندی کـه با رویکرد نظریه بینامتنیت در قلمرو ادبیات تطبیقی و در حوزه فرهنگ و ادبیات فولکلور کُردی مـی‌تـوان به آن پرداخت، تامّل در تمثیلات و ادبیات فلکلوریک کُردی در مناطق غیـر کردنشـین ایـران و بررسـی میزان تاثیر متقابل ادب و فرهنگ کُردی با ملت‌های همجوار است. در نـواحی شـمال ایـران (مازنـدران) ایلات مختلفی از اقوام کرد ساکن هستند که هر کدام از آنها زبان، فرهنـگ و تمثـیلات خـاص خـود را دارند که به طور کلی از زبان طبری و ادبیات بومی مازندران متمایز است و در عین حال روابـط بینـامتنی فراوانی نیز با هم دارند. «ایل عبدالملکی» با گویش اورامی یکی از اقوام کرد مهاجر در مازندران است که هنوز بعد از قرن‌ها مهاجرت، به زبان و ادبیات کُردی خود پایبند است. این مقالـه بـا اسـتناد و توجّـه بـه کتاب‌های «فرهنگ امثال، اشاره و کنایه کُردی عبدالملکی» و «فرهنگ مثل‌های مازندرانی» به بررسـی ادبیات فلکلور کُردی عبدالملکی در مازندران و مقایسه‌ی تطبیقی آن با ادبیـات فلکلـور طبـری پرداختـه

[®] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان.
[®®] کارشناس زبان و ادبیات انگلیسی.

است. کردهای عبدالملکی ساکن در مازندران، با تاثیرپذیری و تاثیرگذاری بر زبان و ادبیات بومی طبـری، ادبیات و تمثیلات و کنایات زیبایی با زبان خودشان (گویش اورامی) خلق کرده‌انـد کـه میـزان خلاقیـت بینامتنی آنها را نشان داده و شایسته‌ی پژوهشهای بنیادی و علمی است.

واژه‌های کلیدی: بینامتنیت، ادبیات تطبیقی، ادب عامه (فولکلور)، گویش اورامی، فرهنـگ امثـال و کنایات کُردی‌اورامی.

مقدمه:

زبان کُردی گویش‌های بسیاری دارد و مردم هر ناحیه بر حسب گویش‌های خـود ادبیـاتی دارنـد کـه غالباً به صورت شفاهی تا این زمان بر جای مانده است. اغلب آنچه به زبان کُـردی در میـان مـردم رواج داشته و دارد، چیزی جز ادبیات شفاهی (افسانه‌ها، حکایات منظوم و منثور و ترانه‌ها) نیست کـه شـفاهاً از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. این وضع در بسیاری از گویش‌های دیگر ایرانـی -کـه آثـار مکتـوب ندارند- نیز مشاهده می‌شود و ویژه‌ی کُردستان نیست. منتهی در کُردستان بـه دلایـل خـاص طبیعـی و موقعیت جغرافیایی، این نوع ادبیات حتی‌المقدور بـیش از جاهـای دیگـر وجـود داشـته و دارد. در ادبیـات عامیانه‌ی کُردی، خواسته‌های فردی و اجتماعی مردم منعکس اسـت. سـنن قـدیمی و اعتقـادات ملـی- مذهبی و رسوم و آداب ایلی اساس آنها را تشکیل داده است.

زبان کُردی مانند هر زبان دیگری دارای شعب و شاخه‌های متعدد است. از قدیم‌ترین ایام، این اختلاف زبان در بین طوایف کُرد مشهور بوده است. زبان عبدالملکی‌ها یکی از شاخه‌هـای زبـان کُـردی (گـویش اورامی) است (امینی، ۴۹:۱۳۸۱). اکثر جهانگردان ایرانی و اروپایی در سفرنامه‌های خود به زبـان و لهجـه کُردی عبدالملکی‌ها اشاره‌هایی کرده‌اند (افشار سیستانی، ۱۰۷۹:۱۳۶۶). امیر امینی از محققان کرد و زبان کُردی، با توجه به بررسی‌های زبان شناسی،گویش مـورد تکلـم عبـدالملکی‌هـای مازنـدران را در ردیـف گویش‌های اورامی طبقه‌بندی می‌کند. زبان اورامی عبدالملکی‌ها دارای ادبیات شفاهی بسیار غنی‌ای است که از جهات گوناگون قابل بررسی است. با دیدگاه انتقادی بینامتنیت، مـی‌تـوان ادبیـات شـفاهی اورامـی زبان‌های عبدالملکی را با ادبیات شفاهی ملت‌های هم‌جوارشان از جمله مازندرانی‌ها بررسی نمود.

بینامتنیت به رابطه میان دو یا چند متن اطلاق می‌شود؛ یعنی هر متن از آغاز آفـرینش خـود در قلمـرو قدرت متن‌های دیگری است که پیش از آن آفریده شده‌اند و فضای خاصی را به آن تحمیـل مـی‌کننـد. کتاب امثال و اشارات کُردی عبدالملکی، گردآوری: "حسن سلیمی عبدالملکی"_ شامل ضرب المثـل‌هـا و ادبیات شفاهی کُردی‌اورامی _ متنی است که در این جا از جهت ارتباط و تناسبات بینـامتنی بـا فرهنـگ مثل‌های مازندرانی، تالیف: "طیار یزدان پناه لموکی" مقایسه شده و مشـترکات واژگـانی، ادبـی، حکمـی و اخلاقی آن متن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. تاثیرپذیری و تاثیرگذاری فرهنگ‌های کُـردی‌اورامـی و

مازندرانی بر یکدیگر به دلیل همجواری جغرافیایی و فرهنگی‌شان در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است. این جستار به مکالمه فرهنگی این دو قوم با یکدیگر می‌پردازد.

۲- اصطلاح بینامتنیک:

بینامتنیت به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطه‌ی آنها به طور تفکیک ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ مشارکت اجتناب ناپذیر در ذخیره‌ی مشترک سنن و شیوه های زبانشناسیک و ادبی تداخل می‌یابند. در نتیجه‌گیری "کریستوا"، هر متنی در حقیقت یک بینامتن یعنی جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر، حتی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهند شد. (داد، ۴۲۳:۱۳۸۲)

متن‌های ادبی از نظر زبانی، وزنی و معنایی بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. از زمان‌های گذشته متن‌های ادبی با یکدیگر در حال گفتگو بوده‌اند. (خلیلی جهانتیغ، ۵:۱۳۸۶) اگر مکالمه میان متون ادبی از دیرباز مطرح بوده است، در دوره‌ی معاصر «میخائیل باختین» متفکّر روسی بار دیگر مقوله بینامتنی را از دیدگاهی نو مورد مطالعه قرار داده است (مقدادی، ۱۱۲:۱۳۷۸). او بر این باور بود که هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد. هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است (رضایی دشت ارژنه، ۳۵:۱۳۸۸) .

بنابراین بر اساس رویکرد بینامتنیت هیچ متنی خود بسنده نیست و هر متن در آن واحد، هم بینامتنی از متون پیش و هم برای متون پسین خواهد بود (همان:۳۱). یعنی هر متن از آغاز آفرینش خود در قلمرو قدرت متن‌های دیگری است که پیش از آن آفریده شده‌اند و فضای خاصی را به آن تحمیل می‌کنند. آثار شاعران و نویسندگان اغلب در ساحت بینامتنی قرار می گیرند (خلیلی جهانتیغ، ۶:۱۳۸۶). و این‌گونه است که هر متن از نظام نوشتارهای گوناگون شکل می‌گیرد.

۱-۲- صاحب نظران بینامتنیت

رویکرد بینامتنیت بیش از دیگران وامدار "میخائیل باختین" است. مهمترین دستاورد "باختین" در پیوند با بینامتنیت، مکالمه باوری است (رضایی دشت ارژنه،۳۵:۱۳۸۸). دیگر اندیشمندی که نقش اساسی در بنیان گرفتن بینامتنیت داشت، "رولان بارت" است. او در آثار خود به ویژه در «مرگ مؤلف»، «لذت متن» و «نظریه متن» بر تکثیر معنا تأکید کرد (همان، ۳۷:۱۳۸۸).

دانشمند برجسته‌ی دیگری که با توجه به نظریات "باختین" و "سوسور" نخستین بار از اصطلاح بینامتنیت نام برد، "ژولیا کریستوا" بود. اصطلاح بینامتنیت توسط او در اواخر دهه شصت میلادی پس از بررسی آرا باختین مطرح شد. "کریستوا" از بینامتنیت چنین جریانی را در نظر دارد: معنای هر متن ادبی

وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متون ادبی و غیر ادبی است که متن در بافت آنها شکل گرفته است (سخنور، ۶۷:۱۳۸۷) .

کریستوا نظریات باختین دربارهی بُعد گفتوگویی متن را با نظریه نشانه شناسانه خود پیوند میدهد و میگوید: «هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط پیدا میکند: **الف**: در محور افقی، نویسنده با خواننده ارتباط مییابد. **ب**: در محور عمودی، متن با متنهای دیگر و با بافتی که متن در آن شکل گرفته است مرتبط میشود. به اعتقاد کریستوا هر متن تقاطعی از متون مختلف است که حداقل «یک معنای فرامتنی را میتوان از این ارتباطها پیدا کرد» (سخنور، ۶۷:۱۳۸۷).

۲-۲- خلاقیت بینامتنی

متنهای ادبی بسته به خلاقیت ذهن هنرمند، در عین تأثیرپذیری از متون پیشین با دگرگونی در آنها و هنجار شکنی و رویکردهای تازه هنری آفریده میشوند. اگر هنرمند بتواند در خلق تازه ادبی، متن دیگری را از آن خود کند و مهر شخصیت و سبک خود را بر آن بزند، به واقع خلاقیت خود را به اثبات رسانده است (خلیلی جهانتیغ، ۶:۱۳۸۶). نویسندگان با هدف گفتن مضامین تازه، مضامین و جملات نویسندگان متقدم را در آثار خود میآورند. این ادعا در راستای نظریه ژولیا کریستوا دربارهی بینامتنیت است.

۳- ادبیات شفاهی (ضربالمثل/ فولکلور)

ضربالمثل، سخنانی کوتاه به نثر یا نظم که بیانگر مفاهیم اخلاقی، اجتماعی، اندرز و دستورهای زندگی است. ضربالمثل که با نامهای مثل: سایر، داستانزد و زبانزد نیز خوانده میشود، ساختاری محکم و روان، معنایی کنایی و کاربردی عام دارد بخشی از فرهنگ مردم است که سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. در اهمیت آن گفتهاند وجود بیشتر مثل در هر ملتی نشانه خردمندی عامه آن ملت است. هر زبانی که بتواند به گونهای فشرده، روشن، روان و با ترکیبی زیبا رساننده پیام باشد توانمندی خود و حکمت و ذوق مردمش را بیان میکند. انسان در فرایند زندگی به تجربه و شناختی می-رسد که در باور کردار و گفتار روزانهاش تجلی مییابد. بدینگونه برخی گفتارها در ساختاری ویژه_ که ضرب المثل است_ بازتاب می یابند. ایرانیان از روزگاری دیرین در حکمت و مثل پر آوازه بودهاند.

ضرب المثل از چشمه گفتار و ادبیات شفاهی میجوشد در ادبیات نوشتاری جاری میشود و در شعر با نام ارسال مثل نمود می یابد. ضرب المثل گاهی بیانگر رویدادهای تاریخی و پیشامدهای اجتماعی است. از ورای آن میتوان به زمینهها و ریشههای موضوعی دست یافت. گاهی بازتاب اندیشه و موضوعی گسترده در عبارتی کوتاه آسانتر و امکان پذیرتر از مقالهای بلند و مستدل جاگیر میشود و هدف گوینده را تحقق میدهد (انوشه، ۱۳۸۱: ۹۲۵) .

۱-۳- ادبیات کُردی

زبان کُردی دارای گویش‌های بسیاری است و مردم هر ناحیه و قبیله‌ای بر حسب گویشی که با آن تکلّم می‌کنند، ادبیاتی دارند که غالباً به صورت «شفاهی» تا زمان ما بر جای مانده است.

در ادبیات عامیانه‌ی کُردی (داستان‌ها، افسانه‌ها، چریکه‌ها، هوره‌ها و ترانه‌ها) همه‌ی خواسته‌های فردی و اجتماعی مردم منعکس است. سنن قدیمی و اعتقادات مذهبی و ملی، رسوم و آداب ایلی، مبارزه با دشمنان خارجی و اشغالگران بیگانه، اساس آنها را تشکیل داده است (سنندجی/*طبیبی*، ۱۳۷۵: مقدمه).

۴- گویش اورامی (لهجه عبدالملکی) در مازندران

«سید علی میرنیا» در بخش سوم از کتاب «ایل‌ها و طایفه‌های عشایری کُرد ایران»، طایفه‌های کُرد در مازندران را چنین ذکر می کند:

طایفه‌های کُرد در ساری: جهانبیگلو، مدانلو و ...

طایفه‌های کُرد در بلوک کلارستاق: خواجه‌وند، عمرانلو، قلیچی، *عبدالملکی*،کُردهای جهانبیگلو و مدانلو طایفه شرفوند در کجور، طایفه لک در کلاردشت (میرنیا، ۴۰-۳۵).

کُردهای عبدالملکی در سال ۱۱۷۰ هجری خورشیدی توسط «آقا محمدخان قاجار» به مازندران کوچ داده شدند (افشار سیستانی۱۳۶۶:۱۰۷۸). زبان عبدالملکی‌ها یکی از شاخه‌های زبان کُردی (گویش اورامی) است. اکثر سیاحان و جهانگردان ایرانی و اروپایی در سفرنامه‌های خود به زبان و لهجه کُردی عبدالملکی‌ها اشاره‌هایی کرده‌اند. «رابینو»ی انگلیسی، مؤلف کتاب «مازندران و استرآباد» می‌گوید: «با آنکه عبدالملکی‌ها مازندرانی شده بودند، به کُردی تکلّم می‌کردند» (همان،۱۳۶۶:۱۰۷۹). آقای «امیر امینی» از محققان کُرد و زبان کُردی، با توجه به بررسی‌های زبان شناسی، گویش مورد تکلّم عبدالملکی‌های مازندران را در ردیف گویش‌های اورامی طبقه‌بندی می‌کند: «اورامانی، ته‌ختی و ره‌زاوی، ژاورو، پاوه و لهونی، ده‌یله‌هی، زه‌نگه‌نه و تاله‌بانی، زاغمرزی (عبدالملکی) اطراف نکا» (امینی، ۱۳۸۱:۴۹).

کُردهای عبدالملکی بعد از دو قرن سکونت در مازندران، هم‌چنان به زبان کُردی خود در این منطقه تکلّم می‌کنند و علاوه بر آن، می‌کوشند تا زبان‌شان را به اقوام هم‌جوار خود نیز انتقال دهند. البته تاثیراتی نیز از زبان مازندرانی پذیرفته‌اند که غیر قابل انکار بوده و این تاثیرپذیری‌ها جزء ذات زبان است. هدف این مقاله نیز بررسی میزان این تاثیرپذیری‌ها از زبان طبری در ادبیات فولکلور کُردهای عبدالملکی است و اینکه کُردهای مازندران چگونه خلاقیت بینامتنی خود را در خلق آثار ادبی نشان داده‌اند.

۱-۴- فرهنگ مثل‌های کُردی و طبری

فرهنگ «امثال، اشاره و کنایه عبدالملکی» تالیف آقای «حسن سلیمی عبدالملکی» است. نویسنده در این کتاب، آنچه را که به عنوان ضرب‌المثل در اهل زبان روزگارش رایج بوده است جمع‌آوری کرده؛ او به مثل‌هایی نیز برخورد کرده است که در ساختار نحوی و زبانی خود از واژگان طبری نیز استفاده نموده‌اند. بنابراین از نگاه هنری و موسیقایی به واژگان دخیل طبری در ضرب‌المثل‌های کُردی نگریسته و در مقدمه‌ی کتاب، دلیل آن را استفاده هنری ناخودآگاه اجداد و پدران اورامی‌اش از این واژگان دخیل، در ساختار تمثیلی و کنایی زبانش می‌داند (سلیمی، ۱۳۷۸،۱۱). این فرهنگ، شامل هزار و هفتصد و بیست و هفت ضرب المثل کُردی‌اورامی است که به ترتیب الفبایی تنظیم شده و فصل اول کتاب را تشکیل می‌-دهد.

فرهنگ مثل های مازندرانی، تالیف آقای "طیار یزدان پناه لموکی" است. در بخش دوم کتاب، مولف به ضرب‌المثل‌های طبری می‌پردازد. این بخش شامل هزار و یکصد و پنجاه و سه ضرب‌المثل است که به ترتیب الفبایی تنظیم می گردد.

۵- ضرب‌المثل‌های مشترک اورامی (لهجه عبدالملکی)- طبری و معادل فارسی آنها (تاثیرپذیری و ترجمه)

تذکر: ضرب المثل های اورامی (لهجه عبدالملکی) با رسم الخط کُردی است.

۱-۵- طبری: آدم پیر ادفه میرنه ādem-e pīyer addafə mirnə (یزدان پناه،۱۷)

ترجمه: پدر آدم یک‌بار می‌میرد (کار یکبار اتفاق می‌افتد)

اورامی (لهجه عبدالملکی): باوەو ئادەمی یەک دەفە مەمرۆ baowa ādem yak dfa memeru (سلیمی: ۵۲)

۲-۵- طبری: آروس خله خوار بیه، تو تاله هم بزو ārūs xale xār biye tūtāle ham bazzū (یزدان پناه،۱۹)

ترجمه: عروس_در حالت طبیعی_زیبا نبود، تب‌خال هم درآورد. / **معادل فارسی**: گل بود به سبزه نیز آراسته شد (دهخدا، ۱۳۱۸:۳).

حریف مجلس ما خود همیشه دل می‌برد علی‌الخصوص که پیرایه‌ای بر او بستند

(سعدی،۱۳۷۷:۵۰۸)

اورامی (لهجه عبدالملکی): عەروس فرە قەشەنگ بێ، ئافلێشێش بەرئاوەرد

arus fra qašang bi āfelašiš bar aowērd (سلیمی:۱۷۸)

۳-۵- طبری: اتا سه بمیر که تسه غش بکنه

attā essə bamir ke tessə γas bakenə (یزدان پناه، ۲۲)

ترجمه: برای کسی بمیر که برایت تب کند

معادل فارسی: غم آن کسی خوردن آیین بود   که او بر غمت نیز غمگین بود

(اسدی طوسی، به نقل از دهخدا: ۱ / ۴۱۳)

اورامی (لهجه عبدالملکی): لا یەکی بمرە کە لات تەو کەوۆ

lā yaki bemera ke lāt taow kaow (سلیمی:۵۵)

۴-۵ طبری: از دس بد بده هر چی بیتی مفته

az dasse bad bede hār čī baytī meftə (یزدان پناه: ۲۴)

معادل فارسی: از دست خسیس هر چیزی که گرفتی مفت است/**فارسی**: از بد قمار هر چه ستانی شتل بود

(دهخدا: ۱ / ۱۰۴)

اورامی (لهجه عبدالملکی): جە دەسی بەد بدێ، هەر چیت گرت موفتەن

če dase bad bede har čit gert moftan (سلیمی:۹۶)

۵-۵- طبری: انگیر نهید ممیج ها کرده angir nahīd mamič hākerde (یزدان پناه: ۳۴)

ترجمه: هنوز انگور را نگرفته، می‌خواهد مویز بسازد.

معادل فارسی: فرستاده گفت ای خداوند رخش/بدشت آهوی ناگرفته مبخش (فردوسی، به‌نقل‌از دهخدا:۱: ۷۶)

اورامی(لهجه عبدالملکی): هەچێنە ئەنگور نەیەن، مونەش مەمیج وەو

hačena angur nayan munaš mamij vao (سلیمی:۲۳۹)

۶-۵- طبری: اویی بیه که بشندی بیه ūeī bīyə ke bešendī bayyə (یزدان پناه: ۳۸)

ترجمه: آبی بود که ریخته شد.

معادل فارسی: آب رفته به جوی نیاید (دهخدا/۱: ۱۰).

نشاط جوانی ز پیران مجوی   که آب روان باز ناید به جوی (سعدی،۱۳۷۹: ۱۸۳)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئاویێ بی کە مێجیا aowēi bi ke mejiyā (سلیمی: ۲۵)

۷-۵- طبری: به پشتی بینج ورمز او خرنه be peštīye bīnj varmez ū xernə (یزدان پناه: ۵۰)

ترجمه: در کنار شالی، علف هرز هم از آب بهره‌مند می‌شود.
معادل فارسی: به خاطر یک گل، صد خار هم آب می‌خورد.
اورامی (لهجه عبدالملکی): ڤه هه‌وا شالی، کول دێمما ئاو مێرو
ve havā šāli koldemma aow meru (سلیمی:۴۶)
[درباره «کل دم» رجوع کنید به: ۲۶-۶]

۸-۵- طبری: تی کا هر چه زرنگ تر بوهه زودتر تله کفنه
tīkā har če zərengter būhə zūdter talə kafenə (یزدان پناه، ۶۷)
ترجمه: پرنده ابیا هر چه زرنگ‌تر باشد زودتر به دام می‌افتد [درباره **ابیا** رجوع کنید به: ۱-۶]
اورامی (لهجه عبدالملکی): ئه‌بیا هه‌ر چی زرنگ بۆ ته‌له میللو
abyā har či zereng bu tala millu (سلیمی، ۲۲)

۹-۵ **طبری**: خسیس آدم اتا روز د دفه چاشت پچنه
xasis ādem attā rūz de dafe čašt pačenə (یزدان پناه، ۷۸)
ترجمه: خسیس در طول روز دو بار چاشت می‌خورد.
معادل فارسی: آدم بد حساب دو دفعه می‌دهد (دهخدا، ج۱: ۲۲).
اورامی(لهجه عبدالملکی): ئادمێ خه‌سیس دووه ده‌فه شام مێرۆ
ādeme xasis dūa dafa šām meru (سلیمی: ۱۵)

۱۰-۵- طبری: خون با خون نشورنه / خون خون جا نشورنه
xūnne bā xūn našūrnnə xūnne xūnne jā na šūrennə (یزدان پناه: ۸۰)
ترجمه: خون را با خون نمی‌شویند.
معادل فارسی: آتش را به آتش خاموش نتوان کرد (دهخدا، ج ۱: ۱۷).
اورامی (لهجه عبدالملکی): هن که ڤێ هن نموشوران
hen ke ve hen nemušurān (سلیمی: ۲۳۹).

۱۱-۵- طبری: دار بن اینتی بزو که سر خور دار نیه
dāre benə eintī bazzū ke sar xaver dār nīyə (یزدان پناه: ۸۳)
ترجمه: ریشه درخت را طوری می‌برد که شخص بالای درخت بی‌خبر است.

معادل فارسی: آب از آب تکان نمی‌خورد (دهخدا، ج۱:۱).
اورامی (لهجه عبدالملکی): چێرێ داره یه جوری موروو سەرێ داره نێشتەوت خەوەر نیاری
čere dāra ya juri morru sare dāra neštaowt xavar niyāri (سلیمی: ۱۰۲)

۱۲-۵- طبری: داغی رکه بشتنه کله دز سیتەر گرنه
dāγī re ke beštənə kelə dez sītə rə gernə (یزدان پناه: ۸۳)
ترجمه: انبر را که در آتش بگذاری، دزد خبردار می‌شود.
معادل فارسی: چوب را که برداشتی گربه دزد می گریزد (دهخدا، ج۲: ۶۳۳).
اورامی (لهجه عبدالملکی): تا مەقاش لوا کله دز خەوەردار ڤەی
tā māqāš luā kela dez xavar dār vay (سلیمی: ۷۸)

۱۳-۵- طبری: در ها کرده لر ها کرده
der hā kerdə ler hā kerdə (یزدان پناه:۸۵)
ترجمه: اگر دیر آمد شیر آمد.
معادل فارسی: به عرض بندگی دیر آمدم دیر   اگر دیر آمدم شیر آمدم شیر
(نظامی، به نقل از دهخدا، ج۱:۲۱۵)
اورامی (لهجه عبدالملکی): دیرش کەرد، لیرش کەرد
direš kard lireš kard (سلیمی:۱۳۱)

۱۴-۵- طبری: دل سفره نیه که هر کی پلی وره وا هاکنی
del sefrə nīye her kīyə palī verə vā hākenī (یزدان‌پناه، ۸۸)
ترجمه و معادل فارسی: دل سفره نیست که آدم پیش همه کس باز کند. (دهخدا، ج۲: ۸۲۱)
اورامی (لهجه عبدالملکی): دڵ که سفره نییەن قەیێ هەرکه وازش کەی
del ke sefra niyan qayye har ka vāzeš kay (سلیمی: ۱۲۷)

۱۵-۵- طبری: نرم گندمو اسیو خراب کر
narme gandəmū asīyū xərāb kar (یزدان‌پناه: ۱۴۹)
ترجمه: گندم نرم،خراب‌کننده آسیاب است.
معادل فارسی: از صحبت پیرزن بپرهیز   چو پنبه نرم ز آتش تیز (دهخدا: ج۱: ۱۳۷)
اورامی(لهجه عبدالملکی): نەرم نەرمێ گەنمو ئاسیاو خراو کون

(سلیمی:۲۲۹) narm narme gannemo asiyaow xeraow kon

۶- واژگان طبری دخیل در ضرب المثلهای کُردی‌اورامی (خلاقیت‌های بینامتنی)

در هزار و هفتصد و بیست و هفت ضرب المثل کُردی‌اورامی،حدوداً دویست‌واندی واژه طبری وجود دارد که به خوبی در ساختار مثل‌های کُردی به کار رفته‌اند. این واژه‌ها به دو صورت در ضرب المثلهای اورامی کاربرد دارند: **الف**: عبدالملکی‌ها برخی از ضرب‌المثل‌های معروف طبری را به زبان خود برگردانده‌اند و مانند طبری‌ها آنها را به کار می‌برند که ناخودآگاه برخی از واژه‌های طبری از این طریق وارد واژه نامه ضرب‌المثل‌های اورامی می‌شوند [رجوع به ۵- تاثیرپذیری و ترجمه]. **ب**: صرفا برخی از واژه‌های طبری در ضرب المثل‌های اورامی به عنوان واژه‌های قرضی به کار رفته‌اند و این واژه‌ها با خلاقیت‌های هنری و بینامتنی مردم و گذشتگان پیوند خورده است. در نتیجه در این ضرب المثل‌ها خلاقیت‌های بینامتنی به روشنی دیده می‌شود. البته ناگفته نماند که تلفظ واژه‌های دخیل در گویش اورامی تلفظ کُردی و ــ بر خلاف تلفظ واژه‌های طبری‌ــ اکثرا مایل به فتحه است تا کسره؛ حتی گاهی عبدالملکی‌ها در ساختار افعال طبری نیز دخل و تصرف می‌کنند که نمونه آن فعل **تاجنا** tājenā (تازانید) از مصدر طبری **بتاجندین** betājendiyen (تازانیدن) است. تاجنا (تازانید) در گویش اورامی، شکل سوم شخص مفرد است در حالیکه سوم شخص مفرد این مصدر در زبان طبری، بتاجنیه betājenie است نه tājenā: اجل ایش تاجنا = مرگ او را تازانید. نمونه دیگر، فعل هاشت hāšt (باقی گذاشت) از مصدر طبری بییشتن biešten (باقی گذاشتن) است. هاشت، در گویش اورامی شکل سوم شخص مفرد است در حالیکه سوم شخص مفرد این مصدر در زبان طبری بییشته biyešte است نه hašt: بلا خوش خدا بیامرزیش هاشت = از خودش آمرزش به جا گذاشت.

اکثر واژهای دخیل طبری در گویش اورامی های مازندران، واژه‌هایی است که مربوط به زندگی کشاورزی، دامی و محیط طبیعی و جغرافیایی شمال ایران است. واژه‌هایی از این قرار (نمونه‌ها بسیار بیشتر از این موارد است):

۱- ۶- ابیبا / abiyā/ (اِ): نام پرنده‌ایست که زیستگاه آن جنگل‌های نیمه تاریک و مرطوب است (نصری اشرفی:ج۱: ۴۶).

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئه‌بیا هه‌ر چی زرنگ بو ته‌له میللو

(سلیمی:۲۲) **abyā** har či zereng bu tala millu

پرنده ابیا اگر بسیار هم زیرک باشد، بالاخره به دام می‌افتد

کاربرد: زیرکی بی فرجام را می‌رساند

۲-۶- اسپی دار/espidār / (ا): سپیدار- درختی جنگلی با نام علمی ālbā popolūs (نصری اشرفی: ج۱: ۸۹).

اورامی (لهجه عبدالملکی): خودی ئێسپیدار شونش کیشی

xodi **espidār** šoneš kiši (همان: ۱۰۸)

مانند درخت سپیدار می لرزید

کاربرد: شدت ترسیدن را می رساند

۳-۶- پرچیم/ parčim / (ا): حصار- پرچین (نصری اشرفی: ج۱: ۴۲۹)

اورامی (لهجه عبدالملکی): دەمش کەل پەرچیم نیاروو

dameš kal **parčim** niyāru (همان: ۱۳۵)

دهانش حصار ندارد.

کاربرد: دهنش چاک و بست ندارد

۶-۴ پلور / pelver / (ا): تیرهای افقی سقف اتاق (نصری اشرفی: ج۱: ۵۰۷)

اورامی (لهجه عبدالملکی): چەمێش پەلوەر لوایش cameš palvar luaiš (همان: ۹۳)

چشمش به تیرهای سقف خیره شده بود.

کاربرد: کنایه از خیره شدن چشم انسان به چیزی در حالت مرگ.

۵- ۶ پیت / pit / (ص): سن زده، کرم زده (نصری اشرفی،ج۱: ۵۴۹)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ڤێ هرسێ پیتێ ئوو چا

ve herese pite ū čā nayla (همان: ۴۶)

با ریسمان پوسیده او در چاه مرو .

کاربرد: به شخص فریبکار تکیه مکن

۶-۶ تاجنا /tājenā / (فع): تازاند، تازانید (نصری اشرفی،ج۲: ۵۸۷)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئەجەل ئیش تاجێنا ajal iš tājenā (همان،۳۸)

مرگ او را تازانید.

کنایه از ناگزیر بودن مرگ .

۶-۷ تکولوم / tekelūm / (اِ): منقار، نوک پرنده (نصری اشرفی،ج۲: ۶۵۴)
اورامی (لهجه عبدالملکی): بازیَ که شکاریەن توکولومێش کەجەن
(همان:۵۱) bāzi ke šekāri han **tokolom**eš kaj han.
باز شکاری منقارش کج است.
کاربرد: سالی که نکوست از بهارش پیداست.

۸- ۶ تلم /telem / (اِ): وسیله‌ای چوبی که ماست را داخل آن ریخته و با کوبیدن در آن از آن روغـن و دوغ گیرند- ظرف کره گیری (نصری اشرفی،ج۲: ۶۶۴)
اورامی (لهجه عبدالملکی): ئی کە یە تلم دوو کەمێشەن
(همان،۲۳) ei ke ya **telem** dū kamešan
یک مشک دوغ برای او کم است.
کاربرد: کنایه از شخص پر ناز و عشوه

۶-۹ چاچ / čāč/ (اِ): آبچک خانه (نصری اشرفی،ج۱: ۸۱۲)
اورامی (لهجه عبدالملکی): چائییە خودی ئاویَ چریَ چاچ
(همان: ۹۶) čāeiya xodi aowe čere čāč
رنگ چای مانند رنگ آب ناودان است/ تشبیه است

۶-۱۰ چچکل / čačkal / (اِ): هیزم نیم سوخته و مشتعل (نصری اشرفی،ج۲: ۸۳۹)
اورامی (لهجه عبدالملکی): چەچکەل جلەو نەیە (همان:۹۹) **čačekal** jelaow naya
هیزم نیم سوخته را پیش نکش.
کاربرد: کنایه از تفرقه افکنی

۶-۱۱ چله /čelle/ (اِ): شاخه درخت- شاخه بریده نردبان درختی که بـرای بـالا رفـتن از درخـت بـه جای پله مورد استفاده قرار می گیرد.(نصری اشرفی،ج۲: ۸۹۶)
اورامی (لهجه عبدالملکی): ئی داری جوریَ چلله فەیک داری
(همان،۲۹) ei dāri jūre čella fayk dāri
او که با من است گویی شاخه بید با من است.
کاربرد: اعتماد نکردن به شخص بی‌مایه را می‌رساند

۶-۱۲ درزمن /darzemon / (اِ): نخ و سوزن (نصری اشرفی،ج۲: ۱۰۸۴)
اورامی (لهجه عبدالملکی): قەیێ ئوو دەرزمون نێمتەو تەو دەهوو
qaye u **darzemun** nemetaow taow dahu (همان:۶۸)
در برابر او نخ و سوزن را نمی‌تواند تاب دهد.
کاربرد: کنایه از ناتوان بودن در مقابل رقیب

۶-۱۳ زیک / zik / (اِ / ص): ۱. سسک- از انواع پرنده ۲. کنایه از افراد خیلی ترسو (نصری اشرفی،ج۳: ۱۳۰۳)
اورامی (لهجه عبدالملکی): زیک چێشەن کەلەپاچەش بۆ
zik češ han kala pāčaš bu (همان: ۱۴۹)
پرنده کوچک زیک کله پاچه‌ای ندارد.
کاربرد: انتظار بی مورد داشتن از چیزی یا کسی

۶-۱۴ سوسو گرک / su- su- garek / (اِ. مر): کرم شب تاب (نصری اشرفی،ج۳: ۱۴۰۲)
اورامی (لهجه عبدالملکی): خودی سوسو گەرەک xodi **su su garak** (همان: ۱۱۵)
مانند کرم شب تاب.
کاربرد: هر چیز کم نور را گویند

۶-۱۵ شبره / šebre / (اِ): شبنم(نصری اشرفی،ج۳،: ۱۴۴۴)
اورامی (لهجه عبدالملکی): ئینێ شبرەیی هەن کە چرێ دارێ گر مێمجیوو
ine **šebra**ei han ke čere dāre ger memejiyo (همان:۴۱)
این شبنم زیر همه درختها می‌ریزد.
کاربرد: کنایه از هر چیز قطعی و گریز ناپذیر مانند: مرگ

۶-۱۶ فل/ fel / (اِ): خاکستر نرم که با باد جا به جا شود. (نصری اشرفی،ج۳: ۱۵۴۱)
اورامی (لهجه عبدالملکی): ئاورێ چرێ فل aowere čere fel (همان:۲۸)
آتش زیر خاکستر .
کاربرد: آرامش موقت

۶-۱۷ قرته / qarte / (ا): خاشاک با ابعاد بسیار کوچک (نصری اشرفی،ج۳: ۱۵۵۸)
اورامی (لهجه عبدالملکی): بینێمان چەمێش یه قەرته میللو یانه
bīneman čameš ya **qarta** millu yā na (همان: ۵۹)
ببینیم در چشمانش خاشاکی هست یا نه !
کاربرد: در پاسخ به شخص بی‌شرم و رو این جمله را گویند

۶-۱۸ قلی / qali / (ا. مص): سفید کردن ظروف مسی به وسیله قلع(نصری اشرفی،ج۳: ۱۵۶۹)
اورامی (لهجه عبدالملکی): چەمێش هەف دەس قەلی کەریان
čameš haf das qali kariyān (همان، ۸۹)
چشم سفید است.
کاربرد: کنایه از شخص بی شرم و حیا

۶-۱۹ کتار / ketār / (ا): ۱. چانه ۲. آرواره (نصری اشرفی،ج۳: ۱۶۱۴)
اورامی (لهجه عبدالملکی): چەنی کتار می‌کیشی čani **ketār** mikīsi (همان، ۹۸)
چقدر چانه‌ات را می‌جنبانی !
کاربرد: کنایه از شخص پرحرف

۶-۲۰ کتک / katek / (ا): کلوخ (نصری اشرفی،ج۳: ۱۳۰۳)
اورامی (لهجه عبدالملکی): دەریا و گل کەتێک daryā o gel katek (همان، ۱۲۹)
دریا و کلوخ !
کاربرد: فیل و فنجان، دو چیز نامتناسب

۶-۲۱ کف تل / kaftel / (ا): چوبدستی کوچک برای ریختن گردو و غیره (نصری اشرفی،ج۳: ۱۶۵۶)
اورامی (لهجه عبدالملکی): ڤێ گردەکان دار سەد دانە کەفتێل مەهانە تا یەکی گردەکان بیللو
ve gerdakan dār sad danā kaftel mahāna tā yaki gerdakān billu. (همان،۶۲)
صد چوب به درخت گردو می‌زنند تا یک گردو به زمین افتد.

کاربرد: جوینده یابنده است

۶-۲۲ کلا / kelā / (ا): کوزه بزرگ سفالی (نصری اشـرفی،ج۳: ۱۶۶۱) – کیـزه / kize / (ا): کـوزه (همان،ج۳: ۱۷۳۰)

اورامی (لهجه عبدالملکی): چوو لا کەلا کیزه زەرەر داروو

(همان: ۹۴) ču lā kalā kiza zarar dāru

ضربه چوب حتی برای کوزه سفالی هم ضرر دارد (چه برسد به انسان)

کاربرد: در مذمت کتک زدن فرزندان است.

۶-۲۳ کلاچک / kelāčak / (ا): گوش ماهی، صدف (نصری اشرفی،ج۳: ۱۶۶۳)

اورامی (لهجه عبدالملکی): پیل لاش کەلاچەکێ دەریا هەن

(همان،۷۴) pīl lāš kalāčake daryā han

پول برای او مانند صدف دریاست.

کاربرد: کنایه از شخص ولخرج

۶-۲۴ کـل دم / kel- dem / (ا.ص.مـر): ۱.نـوعی بـرنج خـزری ۲. بـی‌دم، دم کوتـاه(نصـری اشرفی،ج۳،ص ۱۶۷۲)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ڤێ هەوا شالی کول دمه ئاو مێمرو

(همان:۴۶) ve havā šāli koldemma aow meru

برنج خزری نیز در کنار شالی(شلتوک) از آبیاری برخوردار می‌شود.

کاربرد: کنایه از زیر سایه حمایت دیگری بودن

۶-۲۵ کمل / kamel / (ا): کاه شـالی- سـاقه شـالی درو شـده جهـت خـوراک چهارپایـان (نصـری اشرفی،ج۳: ۱۶۹۶).

اورامی (لهجه عبدالملکی): ڤێ یه خاڵ کەمێل بواسەش

(همان:۴۶) ve ya xāl **kamel** buāsaš

اگر با یک پر کاه او را ببندی از جایش نمی جنبد.

کاربرد: کنایه از شخص بی‌آزار

۶-۲۶ کولی / koli / (ا): لانه ماکیان (نصری اشرفی،ج۳: ۱۷۲۲)

اورامی (لهجه عبدالملکی): پشتێ کولیەش فره مێجیان

peštе kuliaš fra mejiyān (همان:۶۸)

پشت لانه‌اش زیاد ریخته شده است!

کاربرد: کنایه از شخص ولخرج

۲۷-۶ کیل / kil / (ا): شخم (نصری اشرفی،ج۳: ۱۷۳۱)

اورامی (لهجه عبدالملکی): درووش زمین کیل مکەو

deruaš zemin kil mekaow (همان: ۱۴۳)

با دروغش زمین را شخم می‌کند.

کاربرد: کنایه از شخص دروغگو

۲۸-۶ گوک **/guk** / (ا): اهرم چوبی (نصری اشرفی،ج۳: ۱۸۰۰)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئیمەش ڤێ گووک وەست

eimaš ve **guk** vast (همان:۳۵)

ما را با اهرم چوبی زد.

کاربرد: شدت آزار دادن و اذیت کردن را می رساند

نتیجه‌گیری:

بر اساس نظریه بینامتنیت هر متن، هم بینامتنی از متون قبلی و هم بینامتنی برای متون بعدی خواهد بود. نظریه بینامتنیت بیش از دیگران وامدار "میخائیل باختین" است. اندیشمندان دیگری که نقش اساسی در بنیان‌گرفتن این نظریه دارند "رولان بارت" و "ژولیا کریستوا" می‌باشند."کریستوا چون بارت" بر این باور بود که هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویه‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است. با استناد به نظریات این متفکران، مبانی نظری بینامتنیت ارئه شده و سپس دو کتاب فرهنگ امثال کُردی (عبدالملکی) با فرهنگ مثل‌های مازندرانی بر این مبنا بررسی گردید. ایل عبدالملکی با گویش اورامی یکی از اقوام کُرد مهاجر در مازندران است که بعد از قرن ها مهاجرت، به زبان و ادبیات کُردی خود پایبند است.

حدود دویست‌واندی واژه دخیل «طبری» در مجموعه هزار و هفتصد و بیست و هفت ضرب‌المثل کُردی‌اورامی، وجود دارد. این واژه‌های دخیل به دو صورت در تمثیلات اورامی‌های مازندران به کار رفته‌اند: **الف_** اورامی‌ها برخی از تمثیلات طبری را عینا به زبان خود برگردانده‌اند **ب_** صرفا برخی از واژه‌های طبری در ضرب‌المثل‌های اورامی به عنوان واژه‌های قرضی به کار رفته‌اند و خلاقیت بینامتنی

عبدالملکی‌ها در این مورد است که خود را به خوبی نشان می‌دهد. هم‌جواری عبدالملکی‌های اورامی با مازندرانی‌ها موجب مکالمه فرهنگی آنها با یکدیگر شده است.

منابع تحقیق:

۱. احمدی،بابک (۱۳۷۰) **ساختار و تاویل متن**، تهران،مرکز.

۲. افشار سیستانی، ایرج (۱۳۶۶) **ایل ها چادرنشینان و طوایف عشایری ایران**، ناشر مولف.

۳. امینی، امیر (۱۳۸۱) **فرهنگ ئاسو**، مازندران، ناشر مولف.

۴. انوشه، حسن (۱۳۸۱) **فرهنگنامه ادبی فارسی**، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۵. ایبرمز،ام.اچ (۲۰۰۵) **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان، تهران،رهنما.

۶. خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۶) **خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و ولای حیدر آبادی**، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س ۵، پاییز و زمستان.

۷. داد، سیما (۱۳۸۲) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، مروارید.

۸. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۹) **امثال و حکم**، تهران، امیر کبیر.

۹. رضایی دشت ارژنه، محمود (۱۳۸۸) **نقد و تحلیل قصه ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت**، نقد ادبی،س ۱، ش ۴.

۱۰. سخنور، جلال / سبزیان مرادآبادی (۱۳۸۷) **بینامتنیت در رمان های پیتر اکروید**، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۸، تابستان.

۱۱. سعدی شیرازی (۱۳۷۹) **بوستان سعدی**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

۱۲. سعدی شیرازی (۱۳۷۷) **کلیات سعدی**، تصحیح محمد علی فروغی، تهران، سوره.

۱۳. سلیمی، حسن (۱۳۸۷) **امثال و اشاره و کنایه**(تطبیق واژگان عبدالملکی با معادل فارسی)، ساری، شلفین.

۱۴.سنندجی، میرزا شکرالله (۱۳۷۵) **تحفه ناصری در تاریخ و جغرافیای کُردستان**، تصحیح دکتر حشمت الله طبیبی، تهران، امیر کبیر.

۱۵. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، تهران، فکر روز.

۱۶. میرنیا، سید علی [بی تا] **ایلها و طایفه های عشایری کرد ایران**، تهران، نسل دانش.

۱۷. نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۱) **فرهنگ واژگان تبری**، تهران، احیا کتاب.

۱۸. یزدان‌پناه لموکی، طیار (۱۳۷۶) **فرهنگ مثل های مازندرانی**، تهران، فرزین.

بررسی اندیشه‌های کلامی سید عبدالرحیم مشهور به "مولوی کرد"

دکتر محمدعلی خالدیان*

چکیده:

یکی از چهره‌های در خشان علمی کردستان سید عبدالرحیم مشهور به "مولوی کرد" است که تئوری-های علم کلام را در قالب شعر بیان نموده است و یک دوره فلسفه و کلام را با عباراتی وزین و پخته و پرداخته به سه زبان کردی، عربی و فارسی تالیف نموده است. این‌که ایشان شاعری توانا و بلند مرتبه است و در ضمن یکی از متکلّمان اسلامی است که به نمونه‌هایی از مسایل کلامی نامبرده در این مقاله اشاره شده است.

واژه گان کلیدی: علم کلام، واجب الوجود، وجود خدا.

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد واحد گرگان

مقدمه:

کردستان در گذرای هزار و چهارصد سال تمدّن اسلامی، مهد علم و علمای بزرگ بوده و دانشـمندانی -که هر کدام قله‌های با شکوه علم و فضیلت بودند- به جامعه‌ی بشری و به تمدن اسلامی ارائـه نمـوده است. دانشمندانی چون: علامه آلوسی، علامه بیتوشی، مفتی زهاوی، علامه سیف الدین آمدی، ابن‌حاجب کردی، ابن همام شهرزوری، شیخ مهاجر و دیگر دانشمندانی که مانند خورشید جهان‌تاب، مشعل فـروزان نور و دانش و بینش بودند و به زوایای تاریک این کشور کهنسال نور افشانده‌انـد. عالمـانی کـه در میـان کوههای سر به فلک کشیده، سر به فلک کشیده‌اند. یکی از این عالمان فروزان و چهـره‌هـای درخشـان علامه «سید عبدالرحیم تاوه‌گوزی» مشهور به «مولوی کرد» اسـت کـه در سـال ۱۲۲۱ه.ق در روسـتای «تاوه‌گوز» کردستان پا به عرصه حیات نهاده است و در سال ۱۳۰۰ه.ق دار فانی را وداع کـرده‌اسـت و از سلسله جنبانان علم و تقوا، و از رهروان کاروان اندیشه زرینی است که در طول عمر خود با تنگی معیشت و تحمّل سختی‌های گوناگون در اقصا نقاط کردستان، پاسدار باورهـای دینـی خـود بـوده‌انـد و از جملـه حکیمان الهی است، که با عشقی سوزان چراغ عقل و معرفت را روشن نگاه داشته است. در تمام فنـون و علوم اسلامی متبحّر بوده است و بیشتر شهرت ایشان در علم کلام است؛ کتابهـای "الفضـیله" و "العقیـده المرضیه" شاهد بر این است که مولوی در ردیف متکلمان ممتاز و پیشاهنگان حکمت وکـلام اسـت و آن هم با عبارتی که از نظر عربیت همتا ندارد و نمونه‌ای از اندیشه‌های او در ایـن مقـال مـورد مداقـه قـرار گرفته است.

دیدگاه «مولوی کرد» درباره‌ی وجود و وجوب

مبحث الوجود والوجوب:

نه‌زه‌ر عاده‌ته‌ن مه‌عرفه‌ت ده‌دات — ته‌سدیق به وجوود به وجووب زات
به سفات پاک سه‌لبی و سبووتی — به قه‌در تاقه‌ت قووه‌ی ناسووتی
هیچ به موعه‌لیم حاجه‌ت ناکه‌وێ — ئه‌گرچه به ئه‌و ئاسانتر ره‌وێ
روتبه ئه‌وه‌لیچ ئه‌وه‌ند ئه‌علایه — ده‌س ئاره‌زوی من لێ کۆتایه
نه‌بالو ته‌قریر وه کوێدا چوو — که واجب بیلزات عه‌ده‌می نه‌بوو
زاتی هه‌ر بیلزات مه‌علوومه و شهوود — مه‌بده‌ء و مه‌ئخه‌ز بۆ ئه‌خز وجوود
به ئه‌مرێکی‌تر زیاده له زات — وه‌ک مومکن حاجه‌ت هیچ لێ روو نه‌دات
ئه‌و که‌س ده‌ڵێ زات واجب مه‌عبوود — عه‌ین وجووده قه‌سدی به وجوود
ئه‌و سبووت و که‌ون مه‌شهووره نییه — بۆچ ئه‌وه مه‌علووم ئه‌مری زهنییه
واجبه‌لوجوود کونه‌ی مه‌خفییه — راسه نای زانین زانیاگ نییه
لاکن ده‌زانین یه‌ک حقیقه‌ته — ئه‌م زانینیچه به حه‌قیقه‌ته (مولوی:۵)

جرجانی «واجب لذاته» را چنین تعریف نموده است: موجودی است که عدم و نیستی در حق او ممتنع، وجودی است که وجود خود را از ناحیه غیر دریافت ننموده است و ممتنع ذاتی آن است که ذاتش مقتضی عدم و نیستی است و ممکن ذاتی برحسب ذات نه مقتضی وجود است و نه مقتضی عدم. نسبت به وجـود و عدم، بی‌اقتضا است. «آمدی»، «واجب» را عبارت می‌داند از موجودی که فرض عدم و نیستی بـرای او مستلزم محال است و ممکن را عبارت می‌داند از موجودی که از فرض عدم وجـودش هـیچ محـال روی نمی‌دهد. «ممتنع» مفهومی است که از تحقق او محال روی می‌دهد. صاحب مواقف می‌گویـد: وجـوب و امکان و امتناع، مفاهیم ثلاثه هیچ گونه ثبوت و تحقق خارجی ندارد و از امور اعتباری به حساب می‌آیند.

«رازی» درکتاب «معالم اصول‌الدین» می‌گوید: «"وجوب ذاتی" یک مفهوم ثبوتی نیست وگرنه یا تمـام ماهیت می‌بود یا جزئی از ماهیت یا خارج از ماهیـت؛ و هرکـدام باشـد باطـل اسـت» (خالـدیان، ۱۳۸۳). مولوی کرد نیز به پیروی از فخر رازی و دوانی و غزالی، بحثی به عنوان «الحق ماهیته انیته» دارند مـی-گوید: اشیاء که موجود هستند دارای دو جنبه هستی و چیستی (وجود ماهیت)انـد. در واجـب الوجـود نیـز همین‌طور است، حقیقتی است که تحلیل می‌شود به دو معنای «ذاتی و وجودی». منتهی فـرقش در ایـن جهت است در اشیاء دیگر ماهیت‌ها معلوم است (معلوم الکنه)، ولی حق تعالی ماهیتش «مجهول الکنـه» است. بعداً اگر بپرسیم «پس مقصود از اینکه ماهیتش عین وجودش است، چیست؟» می‌گوینـد: مقصـود این است که آن ماهیت (مجهول الکنه) با این ماهیات معلوم الکنه در این جهت باهم فرق دارند که ایـن ماهیات ذاتشان طوری است که اگر قطع نظر از ماوراء ذات بکنیم لا اقتضا از موجودیت و معـدودیت‌انـد. فی‌المثل وجود شخصی به نام "سعید"، در ذات خودش نه اقتضاء موجودیت دارد نه اقتضاء معدودیت. یعنی از ذاتش نه وجود انتزاع می‌شود نه عدم. بلکه وجود آن‌گاه از ذات او انتزاع می‌شود که علتـی بـا او رابطـه برقرار کرده باشد. اگر علت با او رابطه برقرار نکند، معدوم است و از او «وجود» انتزاع نمی‌شود. ولـی ذات «واجب‌الوجود» ذاتی است که از خود ذات بماهی هی وجود انتزاع می‌شـود، امـا فلاسـفه از اسـاس نفـی ماهیت از واجب تعالی می‌کنند (خالدیان، ۱۳۸۳).

دیدگاه «مولوی کرد» در باره‌ی «قدرت»:

چوارم قودره‌ت تامه‌ی کامڵه	بۆ گشت مورادات خالق شامڵه
مه‌نواڕه وه حوکم بێ ئێعتباردا	وه بێ ئاله‌تی بووی له کار دا
ته‌ئسیری رووی هه‌ر کرد وه هه‌ر عه‌ده‌مدا	غونچه‌ی وجوودی هه‌ر ئه‌وده‌م ده‌مدا
باز ئیراده‌ی قودره‌ت ئه‌زه‌ل	بۆ سه‌ید مه‌قدوور دوشینی په‌ل
غه‌یر مومکنات جوستجوو ناکات	له‌بۆ مومته‌نع واجب روو ناکات (مولوی:۲۷)

دیدگاه «قاضی عضد» درباره‌ی (قدرت):

می‌گوید: قدرت صفتی‌است که مطابق اراده تاثیر می‌گذارد و می‌افزایدکه اراده خداوند بر قدرت او سبقت گرفته است. اگر خداوند بخواهد پدیده‌ای را بیافریند، در ابتدا اراده‌ی خلقت آن شی را می‌کند و در مرحله دوم قدرتش را به کار می‌اندازد. پس اراده‌ی خداوند به قدرت او جهت می‌دهد و قدرت مطابق اراده‌اش حرکت می‌کند و در ادامه می‌افزاید: خداوند هم قادر است و هم مختار. تاکید متکلمان بر اختیار خداوند به منظور احتراز از پذیرش نظریه‌ی قدیم بودن جهان است و می‌گویند: خداوند به اختیار خود در ازل جهان را نیافرید (حدوث زمانی). "مولوی کرد" نیز در این باره می‌گوید:(قدرت حادث) که منظور قدرت بندگان است نمی‌تواند مبدا تاثیر واقع شود دلیلی که به آن استناد می‌ورزد این‌است فی‌المثل هرگاه خداوند اراده کند کاری که از کارهای بندگان را بیافریند و بنده بخواهد ضد آن‌کار را انجام دهد یا باید هر دو کار صورت بگیرد که دراین صورت به اجتماع دو کار متضاد می انجامد یا باید هیچ‌کدام صورت وقوع نپذیرد یا یکی از آنها عاجز و ناتون باشد در هر صورت به محال می‌انجامد و درست هم نیست که بگوییم اراده خداوند غالب می‌شود و انسان هیچ کاره‌است و چون به جبر منتهی می‌شود در نتیجه باید بگوییم از آن جایی که خداوند بر تمام ممکنات قادر و تواناست، خالق موجد همه اشیا از جمله افعال بندگان است و انسان با اعمال قدرت حادث خود کاسب است، پس افعال بندگان مقدور دو قدرت است. یکی: قدرت خداوند که به نحو تاثیر و دیگری قدرت انسان که به نحو کسب در انجام آن کار مدخلیت دارند (خالدیان، ۱۳۸۳).

دیدگاه «مولوی کرد» در باره صفات خداوند:

مولوی به پیروی از متکلمان مشهور در این باره می‌گوید:«له صفات ازلیه قائمه بذاته». صفات خداوند ازلی و قائم و متکی بر ذات خدایند، نه عین ذاتند و نه غیر ذات؛ و صفات او عبارتند از علم و قدرت و حیات و سمع و بصر و اراده مشیت و فعل و تخلیق و ترزیق و کلام. "تفتازانی" شارح متن عقاید نسفی در توضیح سخنان "نسفی" می‌گوید: صدق مشتق بر مشتق‌منه مقتضی آن است که مشتق از ماخذ اشتقاق برخوردار باشد. به عنوان مثال وقتی می‌گوییم: (علی عادل) صدق و صحت حمل کلمه عادل برعلی مستلزم آن‌است که صفت (عدل) در (علی) باشد و گرنه حملش درست نیست. معتزله گمان برده‌اند که خداوند عالم و قادر ودیگر صفات را دارد، اما علم و قدرت و غیره را ندارد و به عبارت دیگر ماخذ اشتقاق را ندارد و چنین تفکری باطل است، زیرا مثل این می‌ماند که بگوییم: سعید سیاه است اما سیاهی در او نیست (سعید اسود لاسوادله) در حالی که آیات قرآنی و دلایل دیگری از قبیل خلق عالم هستی با این نظم و شگفتی اعجاب انگیز همگی دلیل‌اند براینکه خداوند از صفات قدرت و علم و حکمت و اراده و غیره برخوردار است "تفتازانی" به یک دخل مقدر که از جانب معتزله شاید مطرح شود پاسخ می‌دهد، می-گوید صفات خداوند از قبیل کیفیات و ملکات انسانی نیست تا خداوند محل حوادث قرار گیرد بلکه صفات

او مانند ذاتش ازلی می‌باشند. فلاسفه و معتزله صفات خداوند را انکار کرده‌اند و گمان برده‌اند کـه صـفات خداوند عین ذات خداست و از جهت تعلق به معلومات او را عالم و بـه مقـدورات او را قـادر مـی‌نامنـد تـا تکثری در ذات پیش نیاید و به تعدد قـدما منتهـی نشـود درحـالی آن‌چـه کـه محـال‌اسـت و بـا توحیـد ناسازگاراست مساله (تعداد ذات) است، نه تعدد صفات (خالدیان، ۱۳۸۳).

دیدگاه «مولوی کرد» در باره رؤیت خداوند:

مبحث رویته الله تعالی:

ڕۆیەت دانای خەفی و ئاشکار	ئایا بۆ نائم ئایا بۆ بیدار
فی ذه النشاه او دارالقرار	جائیزه له لای قولکەی موختار
ئەر جائیز نییه حەزرەت مووسا	له بەرچی فەرمووی «ارنی اوسا»
هیچ له جواودا خالق الوری	فەرمووی لن اراک یا خولن اری
به لەن تەرانی جواوی داوه	ناوینی تۆ من وا بەم ئیماوه
ئیساته تۆ تۆی بەم وەسفه که هەی	من قائم بەخۆم سەرمەدیم و حەی
راویس ئەو نەشئه با تەشریف بێرێ	ئەبقای حەق خەلات بەقات بنێرێ
بەچاو فانی ناوینیێ باقی	باقی دوینی باقی و تاقی (مولوی:۳۹)

رؤیت الهی از دیدگاه "ابولحسن اشعری":

بنیانگذار مکتب "اشعری" درکتاب (الا بانه عن اصول الدیانه) می‌گوید: ما معتقدیم که خداوند در آخـرت با چشم‌ها دیده می‌شود همچنان که ماه در شب چهاردهم رویت می‌گـردد، مومنـان خـدای را مـی‌بیننـد آنگونه که در روایات از حضرت رسول رسیده است و همچنین معتقدیم که کافران انگـاه کـه مومنـان در بهشت به دیدار خداوند نایل می‌شوند آنان در حجابند همان‌طوری که خداوند فرموده است: (کلا انهم عن ربهم یومئذ لمحجوبون) و معتقدیم که "موسـی" از خداونـد درخواسـت رویـت در دنیـا را نمـوده، خداونـد سبحان بر کوه متجلّی شد و آن را متلاشی ساخت و بدینسان به "موسی" آموخت کـه خداونـد را در دنیـا نخواهد دید.

طریقه استدلال "اشعری" این‌است که از پیامبری جلیل‌القدر مثل "موسی" بعید می‌نماید که درخواسـت محال از خداوند کرده باشد بنابراین تقاضای رویت الهی توسط شخصی هم‌چون "موسـی"خـود دلیـل بـر امکان رویت است وقتی خداوند امکان رویت خود را مشروط به استقرار کوه در جای خود می‌کند این نیـز دلیل دیگری بر امکان در موجودات مختلف متفاوت نیست، پس اگر موجودی دیده شود لازم اسـت کـه رؤیت هر موجودی جایز باشد، چناچه اگر جوهر به جهت جوهر بودن دیده شود لازم است همه جوهرهـا

دیده شود به نظر "جوینی"حکم مشترک، علت مشترک می‌خواهد و علت مشترک در همه موجودات وجود است و خداوند نیز موجود است، پس باید دیده شود» (خالدیان، ۱۳۸۳).

رؤیت الهی از دیدگاه «مولوی کرد»:

رؤیت آن‌گونه است که تاثیری در شئی دیده شده ندارد و بیننده از آنچه رویت میک‌ند تاثیر نمی‌پذیرد.

بنابراین رؤیت حکم علم را دارد و از این جهت با سایر اجسام فرق می‌کند. زیرا اجسام دیگر همراه با تاثیر و تاثر هستند. رویت الهی نیز اگر چنان بود که در جریان آن بیننده از دیده شده متاثر می‌شد یا آن‌را متاثر می‌ساخت، محال بود اما هرچه بدین گونه باشد جایزاست که به «قدیم و حادث» تعلق گیرد. سرانجام ایشان می‌گوید این مساله که ما عنوان کرده‌ایم نقلی است اما (وجوب) رویت بدون شک متکی بر دلایل نقلی است و اما جواز رویت دلایل عقلی آن همان است که گفتیم و اشکالات بر این مساله و دلایل آن وارد شده است و دل در پاسخ به آنها به آرامش کامل نرسیده، بنابراین بهتر است که جواب مساله رویت براساس ادله نقلی پذیرفته شود. برترین دلیل نقلی در این مساله (قصه موسی) است.

دیدگاه «مولوی کرد» درباره‌ی صفات خداوند:

«مثبتوا الصفات» ئێختلافیانه	سفات زائدان «علی الذاتیانه»
ئەو کەس وا قەولی هەس بە زیادە	لە سفات خەواس دەکا ئیرادە
خاسە وەسف عیلم دانستەن شعوور	خاسسە ئیرادە قەسد کە مەشهوور
بوو سفەت قودرەت خاسسە و ئامادە	«تاثیر علی وفق الا رادها»
دووەمین سفەت عیلم و شعوورە	لە سبق جەهل و تەفەککور دوورە
پاکە دەزانی هەر کەس عاقڵە	لە قەلب و دەماغ قووە عاقڵە
واجب مومتەنع مومکین ئاشکار	پەنهان وە کوللی و جوزئی بە یەکبار
زەڕڕەیێ بووی لە هەر زەماندا	لە زەمیندا و لە ئاسماندا
هەموو لە لای ئەو تواو زاهیرە	لە عیلم ئەودا هەمووی حازرە
«لا تکن حر با لکن کن سلماً»	«بکلّ شیء احاط علماً» (مولوی:۲۲)

اراده‌ی خداوند از دیدگاه «رازی»

رازی می‌گوید: حکما معتقدند که ذات احدیث نمی تواند در افعال خود غایت و هدف داشته باشد زیرا فاعلی می تواند هدف داشته باشد که اراده‌اش ناقص و بالقوه باشد. و تصور هدف و اراده او را برانگیزد بنابراین ذات احدیث که ما فوق همه علل و اسباب است محال است که تحت تاثیر علتی واقع گردد و از اینکه هدف وانگیزه‌ای او را به کاری وادار کند، منزه است ومبراست و برای اثبات این تفکر چند دلیل اقامه می‌کند:

یک: اینکه ذات واجب الوجود از هر لحاظ کامل و معدن کمالات است محال است که خداوند جوینده کمالی باشد که در خود نداشته باشد و بخواهد آن را از طریق معلول به دست آورد زیرا اگـر چنـین باشـد دیگر ناقص و ناتماماست و موجود ناقص نمی‌تواند خداوند باشد. دوم: اینکه خداوند ذاتاً کامل است وتمـام کمالاتی را دارا می‌باشد و محال است کمالی را بیرون از وجود خود بجوید.

سوم: اینکه تمام موجودات کمال خود را از خداوند دریافت می‌کنند و اگر قرار باشد خداوند کمال خـود را از معلول خود بگیرد، دور پیش می‌آید اما در کتاب «الاربعین» می‌گوید: فلاسفه نمی‌پذیرند که خداونـد صاحب اراده باشد و می‌گوید: ایجاد عالم بر نظام موجود از لوازم ذات حق تعالی‌است و تفکیـک آن جـایز نیست و منتهی می‌شود به فرض نقصان و در ایجاد عالم هستی به وسایط قایل‌اند به این‌گونه کـه صـادر اول را که عقل است به ایجاد حق فرض می‌کنند و ایجاد موجودات دیگر را از عقول و نقوس و عناصـر و موالید مطابق روش خود به وساطت عقل اول می‌شمارند و خداوند را (فاعل مختار) نمی‌دانند. آقای "دکتـر زرکان" سخن رازی را تصحیح می‌کنند و می‌گوید فلاسفه منکر و اراده و قدرت خداوند نبوده‌اند و خداونـد را موجب ندانسته‌اند، منتهی آنا ن مـی‌گویـد: قـدرت و اراده خداونـد مثـل قـدرت و اراده مـا نمـی‌باشـد (خالدیان،۱۳۸۳).

دیدگاه «مولوی کرد» درباره‌ی حسن و قبح:

به قەبز ئەر به بەست زەحمەت یا ڕەحمەت	ئەر لوتف و نیعمەت ئەر عونف و نیقمەت
هەمووی حیکمەت و فەزل و عیدالەت	مونەززەه له زوڵم قوبح و جیهالەت
زوڵم و ستەم و مالک عالەم	هی قیسسەی شەتەت که دەرتێ له دەم
قەبیح و زولفیعل مەحموود و مەلیح	ئەی وه هەم غەلەت ئەی لەفز قەبیح
«غیر ابدع حضرت علیم»	«بالله عذنا من کید الرّجیم»
وەزع بێ جێگه و جناب حەکیم	«نستغفر الله ربنا العظیم»
فیعلەن و حوکمەن دووره له فەحشاء	مڵکیچ ملک خوەی «یفعل مایشاء»
بەر له وروودی شەرع موشەڕڕەف	حوسن و قوبح فیعل شەخس موکەللەف
که ئەمه سەبەب مەدح و سەوابه	ئەویانه سەبەب زەمم و عیقابه
ئەو حوسن و قوبحه نەزانیه نییه	شەرعه موسبەت و موبینییه (مولوی:۳۷)

دیدگاه «ماتریدیه» درباره‌ی حسن و قبح اشیاء:

اصل حسن و قبح عقلی یک پایه‌های سلوک فکـری و روش کلامـی معتزلیهاسـت. ماتریـدی دربـاره حسن و قبح با معتزلی‌ها هماهنگ است "ماتریدی" می گوید: عقل حاکم به این است کـه آفـرینش ایـن جهان حکیمانه است و عبث در آن راه ندارد، زیرا صدور فعل عبث از منبع فیاض حکمت ومعرفت از نظـر عقل قبیح است. براین اساس غرض از آفرینش بقا نه فنا و چون در و جود انسان ها تمـایلات مختلـف و جود دارد که تحقق یا فتن بی حد ومرز آنها به تباهی و نابودی بشر منتهی می‌شود پس باید اصلی باشـد

که مایه الفت و پیوند آنان شده و آنان را از اختلاف و جدال باز دارد به این جهت است که و جود پیشـوا و حاکم عادل و عالم درجامعه بشری امری لازم و ضروری است و باز درهمان کتاب «التوحید» یادآور مـی شود که عقل راستی و عدالت راتحسین و ستم و دروغ را تقبیح می‌کند پس عقل انسان رابه کسب آنچـه مایه شرافت است دستور می‌دهد واز آنچه مایه خفت وخواری است نهی می‌کند (خالدیان، ۱۳۸۳).

مولوی کرد به پیروی از متکلّمان دیگر بر این عقیده است که قبل از ورود شریعت ما بر اسـاس عقـل خودمان می‌توانیم کلیات رادرک کنیم و حسن و قبح پدیده ها را به طور کلی در می‌یابیم فی المثل مـی-دانیم دانش و دانایی خوب است و جهل ونادانی بد است ولی حسن و قبح در امور اخـروی و امـور جزئـی متوقّف بر شریعت و بعثت پیامبران است.

نتیجه‌گیری:

در طرح و تدوین و بررسی جایگاه "مولوی کرد" در کـلام اشـعری بـه ایـن نتیجـه رسـیدیم کـه سـید عبدالرحیم مشهور به "مولوی کرد" یکی از متکلمان توانا وتئوری پردازان نیرومند (مکتـب اشـعری) اسـت که در تحلیل و تعلیل مسائل کلامی و حکمی در ردیف متکلمـان ممتـازی چـون: (فخـر رازی و قاضـی عضدالدین ایجی می‌باشد و شاهد بر این ادعا کتابها و آثار کلامی است که از ایشان به جای مانـده اسـت همچون کتاب (الفضیله و العقیده) که هر دو کتاب مذکور در مراکز و دستگاههای فکری اعم از حـوزه و دانشگاه تدریس می‌گردد و کتاب (الفضیله) از نظر استحکام و اتقان متن و غنای فکری در ردیف کتـاب-های دست اوّل کلامی می‌باشد که یک دوره را با دلایـل عقلـی و نقلـی بـه اثبـات رسـانیده اسـت کـه مقادیری از آن در مطاوی مقال مورد مداقه قرار گر فته است .

منابع و مآخذ:

۱- مولوی، سید عبدالرحیم، **العقیده المرضیه**، نشر مطبعه السعاده.

۲- خالدیان, محمدعلی (۱۳۸۳) **تحلیل و تطبیق اندیشه‌های کلامی در مثنوی مولوی**، نشر فاخر.

بررسی جلوه‌های طبیعت و کارکرد آن در شعر "شاکه" و "خان منصور"

دکتر علی نظری[*]
نعمت عزیزی[**]

چکیده:
طبیعت کوهستانی و زیبای مناطق کُردنشین، همواره بر شعر کُردی تاثیرگذار بوده است . "شاکه" و "خان منصور" (۱۱۰۵-۱۱۷۵ ه.ق) دو شاعر کُردزبان ایلامی هستند که شعرشان دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است. بدیهه‌سرایی این دو شاعر -که شعرشان زمینه‌ساز آشنایی و همراهی آنها گشته است- از ویژگی‌های ممتاز و کم‌نظیر شعر آنها به شمار می‌رود. بدین معنا که با سرودن مصراع یا بیتی از سوی یکی از این دو، دیگری مصراع یا بیت بعد را تکمیل نموده است. شعر این دو شاعر تصویری است از طبیعت سرزمینی که در نزد علمای علم جغرافیا به «عروس زاگرس» مشهور است. الهام‌گیری از طبیعت با عناصر مختلف آن، اعم از گل‌هایی همچون: گوڵباخی، شه‌وبه‌ر، شه‌وبۆ، که‌ڵ مه‌س، گه‌نم، سووسه‌ن گوڵ، و درختانی نظیر: که‌یکم، ڤیَ، چنار، و پرندگان و حیواناتی مثل: که‌و، که‌پوو، ماسی، مووریَڕ، باز، که‌ڵ ڕه‌م، قاتر، خه‌ر، و عناصر دیگری مانند: کیه‌نی، مه‌رخه‌زار، سیاماڵ، بای شه‌ماڵ، و کوه‌های منطقه مانند: مانشت و بانکول، از مهمترین ویژگی‌های شعر این دو شاعر است که آنها را در مضامین مختلفی به کار برده‌اند.
مقاله‌ی حاضر به بررسی این عناصر و کارکردهای مختلف آن در توصیف بهار، رثا، مناجات، عاشقانه‌ها و... خواهد پرداخت.

واژه‌های کلیدی: شعر کُردی، ایلام، شاکه، خان منصور، کارکرد طبیعت

[*] عضو هیأت علمی دانشگاه لرستان.
[**] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی.

مقدمه

زبان و آداب طوایف کُرد یکی از دیرینه‌ترین زبان و آداب ایرانی است (بهار، ۱۳۸۶: ۲/ ۳۴). این زبان، چهلمین زبان زنده‌ی دنیا محسوب می‌شود (بهادری، ۱۳۸۵: ۱۵) که با گویش‌های مختلف، در قسمت-هایی از عراق، ترکیه، سوریه، غرب ایران و به طور پراکنده در برخی کشورهای دیگر کاربرد دارد.

این زبان دارای پنج گویش است: کرمانجی، سورانی، زازاکی، هورامی و گویش پنجمی که نام واحدی بر آن اطلاق نشده است و اسامی متعددی از جمله گورانی، خانقینی، لکی، فَیلی (فه‌یلی)، کلهری و کرمانشاهی بر آن می‌نهند (زندی، ۲۰۰۷: ۹).

این گویش که گویش جنوبی است، سه الی چهار میلیون نفر بدان تکلم می‌نمایند و عموماً در استان-های ایلام، کرمانشاه، بخش اعظم لرستان و شهرهای بیجار و قروه در استان کردستان و به صورت پراکنده و نامتراکم در شهرها و روستاهای همدان، شیراز، قم، مازندران و ضلع جنوبی کردستان عراق، شامل شهرهای خانقین، کوت، زرباطیه، مندلی و برخی از محله‌های بغداد، متداول و رایج است (بهادری، ۱۳۸۵: ۱۶). زبان کُردی جنوبی، خود به زیر مجموعه‌های فَیلی (ایلامی)، کلهری و لکی تقسیم می‌شوند و زمانی در پیوند با کُردی هورامی، زبان معیار شعر کُردها را تشکیل می‌داده و آثار گران‌سنگی از جمله دفترهای «سرانجام» بدان سروده شده است (همان: ۱۳ و نک: خسرو جاف، ۲۰۰۵: ۹-۲۵) کرم‌اللّه پالیزبان، فارغ التحصیل زبان شناسی در مصاحبه‌ای با شماره‌ی ۱۵ از مجله‌ی «مه‌هاباد» در سال ۲۰۰۲، از پژوهش خود پیرامون زبان کُردی جنوبی خبر می‌دهد و نام کرد فَیلی (فه‌یلی) بر آن می‌نهد (زندی، ۲۰۰۷: ۹). حوزه‌ی پژوهش ما در این مقاله برگی از ادبیات ایلام با این لهجه‌ی جنوبی است. «دکتر غلام‌حسین کریمی‌دوستان» در پیشگفتاری که بر کتاب «لیسک زهذین» نگاشته است، محرومیت و ستم دیدگی، ظلم و ستم والیان و جباران دوره‌ی رضاخان را از مهمترین عوامل ضعف شعر کُردی ایلامی در دوره‌های پیشین می‌داند (بهادری، ۱۳۸۵: ۱۱). دکتر محمدرضا سنگری معتقد است که در سال‌های پایانی دهه‌ی شصت و به ویژه دهه‌ی هفتاد، یکی از درخشان‌ترین و پربارترین قطب‌های شعری کشور بوده است که بی هیچ اغراق می‌توان پایتخت شعر غرب ایران در دوره‌ی انقلابش نامید (همان: ۱۰). چهره‌هایی آشنا همچون «عبدالجبّار و عبدالستّار کاکایی، ظاهر سارایی، صفر بیگی، منصوری، خالصی، شاهمرادیان، بخشوده، بهروز سپیدنامه و...» سهمی در ادبیات شکوفای انقلاب اسلامی داشته‌اند (همان).

استان ایلام به خاطر زیبایی‌های طبیعی و طبیعت کوهستانی آن به «عروس زاگرس» مشهور است (درخشنده، ۱۳۷۳). این طبیعت زیبا در شعر شعرای این سرزمین انعکاس شایانی دارد.

"شاکه" و "خان منصور" دو شاعر برزگ کُردی‌سرای ایلامی در عهد صفویه و اوایل افشاریه بوده‌اند که شعرشان بازتابی است از این طبیعت کوهستانی و زیبا. این دو شاعر با الهام از طبیعت، اغراض مختلف خود را قوت بخشیده‌اند و طبیعت در شعرشان نه فقط برای وصف طبیعت، بلکه کارکردهای مختلفی دارد

. این دو شاعر «هام فەرد[۱]»، طبیعت را در مضامین مختلفی از جمله عشق -کـه غـرض اصـلی شـعری آنان است-، رثا، مناجات و ... به کار برده‌اند . در مقاله‌ی حاضر، قرابت برخی از کلمات شعر این دو شـاعر، در پاورقی با زبان اوستایی نشان داده شده است تا اصالت این زبان نمایانده شود و مهر تاییـدی باشـد بـر این سخن "استاد میرجلال‌الدین کزازی" که می‌گوید: «اگر بگوییم کُردان به زبان نیاکان خویش: مادی و اوستایی سخن می‌گویند، گفته‌ای بر گزاف و بی‌پایه بر زبان نرانده‌ایم» (همان: ۸).

بر خود لازم می‌دانیم که از راهنمایی‌های آقایان "علیرضا خـانی" و "فرهـاد شـاهمرادیان" و هـم‌چنـین "آقای صادق امیدی" در سازمان فرهنگ و ارشاد اسلامی ایلام، تشکّر و قدردانی نماییم.

در این مقاله بعد از مختصری پیرامون زندگی‌نامه این دو شاعر و نحوه‌ی آشنایی آنها به بیان و بررسـی کارکردهای متفاوت عناصر طبیعت در شعر آنها خواهیم پرداخت.

۱- زندگی‌نامه‌ی دو شاعر:

"خان منصور" در سال ۱۱۰۵ ه.ق در ایوان از توابع استان ایلام به دنیـا آمـد (قاسـمی و خـانی، ۱۳۷۹: ۱۶). وی پسر میرمیدان پسر منصور خان اول بوده است (همان). او را به همراه "شاکه" از شـاعران بـزرگ کُردی سرای ایلامی در عهد صفویه و اوایل سلسله‌ی افشاریان به شمار می‌آورند که "محمد علی قاسمی" و "علیرضا خانی" اشعار شفاهی این دوشاعر را جمع آوری نموده و به چاپ رسانده‌اند. هم‌چنین "علی‌محمد سهراب نژاد"، در پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد خود در دانشـگاه علامـه طباطبـایی بـه راهنمـایی "دکتـر میرجلال الدین کزازی" به بیان و شرح این اشعار پرداخته است (بهادری، ۱۳۸۵: ۲۳).

خان منصور طی حکومت نادر شاه افشار، حاکم و خان منطقه‌ی ایـوان بـوده اسـت (قاسـمی و خـانی، ۱۳۷۹: ۳۳). وی در بین سال‌های ۱۱۷۷ ۱۱۷۵ ه.ق از دنیا می‌رود و چون وصیت می‌نمایـد کـه در جـائی مدفونم کنید که هم سراب بازان (سرابی در ایوان) و هم سراب خوران (روستای خوران ایوان) از چشـمانم دور نباشند، به قولی او را مابین ماژین (از روستاهای ایوان) و خواران دفن می‌کنند (همان: ۱۹).

گویند که پسرانش در سال۱۱۷۹ ه.ق در جنگی بر سر حکومت شکست می‌خورند و به کرمانشاه مـی-گریزند و در منطقه‌ای ساکن می‌شوند که هم اکنون این منطقه به نام آنان «مەسۆری» خوانده می‌شـود (همان). اما در رابطه با زندگی "شاکه" اطلاع چندانی در دست نیست. به منطقه‌ی بولی و از آنجا به عـراق می رود. "شاکه" از عمر طولانی برخوردار بوده است و از ادامـه‌ی زنـدگی او در عـراق اطلاعـی در دسـت نیست. مرگ او را به سال ۱۱۹۰ تا ۱۱۹۵ ه.ق بیان کرده‌اند (سهراب نژاد ۱۷:۱۳۷۹).

۲- نحوه‌ی آشنایی شاکه و خان منصور:

---

[۱] - واژه‌ای است که به معنای همراهی دو شاعر با هم بوده و با مناظره متفاوت است که خود نیاز به تحقیق مستقلی دارد و از حوصله‌ی این مقاله خارج است.

در مورد چگونگی آشنائی این دو شاعر، روایات مختلفی وجود دارد، اما آن‌چه که بیشتر راویان اشعار آن‌ها بر آن متفق القولند بدین شرح است:

"خان منصور" قبل از این‌که با "شاکه" آشنا شود، از آمدن وی خبر می‌دهد و مدام با خود این بیت را زمزمه می‌کند:

شاکه ناوێ تێد بووگه هاوفەردم　　　　بووگه هاوراز دڵ پڕ دەردم

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۱۰)

روزی کاروانی از منطقه‌ی ایوان می‌گذرد، سرمای زمستان و خستگی راه کاروانیان را به اتراق در آنجا وا می‌دارد. خان منصور آن‌ها را مهمانی می‌کند. در میان مسافران مردی میانه اندام، لاغر و ژولیده با حس و بوی و طبعی شاعرانه می‌گوید:

یه بوو ئاش دیوان خانه　　　　یا بوو ئاش ئەوەڵ زمسانه (همان: ۱۲)

در دل خانه همهمه‌ای به پا می‌شود. چند لحظه مات و مبهوت به چهره‌ی مرد میهمان می‌نگرد، گوئی گمشده‌ای را که سال‌ها در انتظارش بود، یافته بود. خان با شنیدن این بیت، آرام آرام همان شعری را که در اوقات تنهائی، پیش خود زمزمه می‌کرد، بر زبان جاری ساخت:

شاکه ناوێ تێد بووگه هاوفەردم　　　　بووگه هاوڕاز دڵ پڕ دەردم

کاروانیان با شنیدن این بیت شگفت‌زده می‌شوند و با خود می‌گویند که این مرد بزرگ، همسفر ما را از کجا می‌شناسد؟ خان هنوز یقین حاصل نکرده بود که وی "شاکه" است. کاروانیان به خواب می‌روند، اما مرد لاغر اندام خواب نداشت، مدام با خود فکر می‌کرد که خان از کجا او را می‌شناسد؟ خان منصور نیز در فکر یار همیشگی خود، بی‌خواب بود. نیمه شب از چادر خود بیرون می‌رود، باران در حال باریدن است و خان در حالی که وارد سیاه چادر می‌شود، با صدای آرامی می‌گوید: «شوکرانەم پێد بوو بینا بان سەر».

شاکه که حرکات خان را از زیر رختخواب زیر نظر داشت، با صدایی آرام در جواب می‌گوید: «کووره گولالان لافاو گرته وەر»[1]. خان دوباره متعجّب می‌گردد، اما هنوز یقین حاصل نکرده بود. برای اقامه‌ی نماز صبح و وضو به بیرون از چادر می‌رود و همه جا را پوشیده از برف می‌بیند و با طبعی لطیف آهسته می‌گوید:

«شوکرانەم پێد بوو کەس سڕ نەزانا»

شاکه در جواب می‌گوید:

«سفێد پەڕ له ڕوو سەر زەمین شانا»

---

[1] - این بیت را به گونه ای دیگر نیز روایت کرده اند:

شوکرانه پید بو مینایی بان سەر　　　　هشکه گولالان لافاو گرته وەر (محمدی :۱۳۷۶: ۶۱)

خان دیگر یقین حاصل کرده بود که این مرد لاغر اندام، همان «هام‌فەرد» و گمشده‌اش است و بی-درنگ می‌گوید: کدامتان "شاکه" هستید؟ مرد لاغر اندام جواب می‌دهد: من هستم. خان با احترام از زندگی و روزگارش می‌پرسد و شاکه جواب می دهد: نمک فروشم.

خان از وی می‌خواهد تا در نزد وی بماند و شاکه با روی باز پیشنهاد خان را می‌پذیرد و تا پایان عمر در کنار خان منصور می‌ماند (همان:۱۵۱۰).

۳- جلوه‌های طبیعت و کارکرد آن در شعر دو شاعر

۳-۱- عاشقانه‌ها:

عشق اصلی‌ترین غرض شعری این دو شاعر است. آنها در بیان عشق خود، عناصر طبیعت را در قالب تشبیهات و استعاره‌هایی زیبا به کار می‌برند.

خان منصور در قصیده‌ی «مینگه‌ی نوو» ضمن توصیف زندگی در کوهستان و طبیعت، به توصیف زیبائی‌هائی یار کم سن و سال خود می‌پردازد. ولی برای شدت بخشیدن به این زیبائی‌ها از تشبیهاتی استفاده می‌نماید که در طبیعت جلوه‌ی خاصی دارند، چشم‌های سرمه کشیده‌ی یار را که به هر سو می-نگرند به بازی شکاری شباهت می‌دهد که در پی شکار خود در حال چرخش است و برای بار دوم آنها را به پیاله و دهانش را به گلی زیبا تشبیه می‌نماید:

تەمەنای سەر چیت دوژ[۱] دەواران[۲]	ماچ کورپە دویەت،[۳] مینگە نەواران[٤]
چەوەیل مەرژی[٥] وە سورمەی عەتار	چوو بازێ گڵ دەی[٦] لە شوون شکار
لە ماڵ هاتەو دەر تووپێ گوڵ دەمە	سەڕوەن سەنگەلا[٧] ئێ پیاڵە چەمە
لە ماڵ هاتەو دەر سەروەن قەلاخی[٨]	چەوەیل چوو پیاڵە، دەم چوو گوڵباخی[۱]

---

[۱]- دوژ ۱) ئاژ ۲) تەرەک بوچک (ف) محل دوخت سیاه چادر ۳) ترک ریز

۲- دەوار: سییەماڵ (ف) سیاه چادر

۳- دویەت:دت، لە ئەوستا (doxt دوخت) و (duxdere دوغدەر) و (keênên کەینین) و (Kenya کەنیا) و (kûnêk کوونیک) و لە پەهلەوی (duxdere دوغدەرە) و لە لاتین (deugheter) و لە سمنانی (دوت) لە فەریزەندی (دوتە) و لە یەرەنی و نەتەنزی (دوت) نوسریاس، لە زاراوەیل ترەک کوردی (کیژ- کەنیشک، کەنیلە، کەنیک، قیز، قز) ئوشن: (ف) دختر، در اوستا (دوخت و دغدره و کینین و کنیا و کوونیک) و در پهلوی (دغدره) و در لاتین (دوت) گویند، در دیگر گویشهای کُردی (کیژ، کەنیلە، کەنیشک، قیزوقز) گویند.

[۴]- خانهٔ موقتی که برای زمستان سازند و در آن زندگی کنند یا هنگام کوچ موقتاً در آنجا سکنی گزینند.

[۵]- ژەژین: ژەژیان (ف) سرمه کشیدن – رنگ کردن

۶- گل‌خورادن: گل دوور خواردن (ف) کشتن، گردش کردن

۷- سەنگەلا: یەی وەر (ف) باری که سنگین‌اش رو به یکسو باشد.

۸- به معنای گلبندی است.

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۵۱-۵۰)

در این ابیات شاعر با حذف وجه شبه و خلق تشبیه مجمل، شباهت را از محدودیت خارج ساخته و از این طریق، ذهن را برای درک شباهت میان طرفین تشبیه به جستجوی بیشتری وادار نموده و بدین سان بر تاثیر و خیال انگیزی تشبیه افزوده است (بهادری، ۱۳۸۵: ۶۳).

خان منصور" این قصیده را این‌گونه ادامه می‌دهد:

له ماڵ هاتەو دەر وە ئسم بازی	هوونەیل[2] ها بان کوڵەنجەی[3] شیرازی
زوڵف لەولاوی[4] بێیچم له دەس	بوومە نەردەوان دو لیمو نەورەس

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۵۱-۵۰)

شاعر، هر دو طرف تشبیه را از امور محسوس قرار داده است و با ترسیم این تصاویر به بیان حال مشبه پرداخته و با ذکر مشبه به، مناسبت صفت و حال مشبه را نمایانده است (بهادری، ۱۳۸۵: ۶۶).

شاکه با استفاده از عناصر مختلف طبیعت به توصیف ورود گروهی از دختران کم سن و سال به داخل حوض آبی می‌پردازد و برای بیان زیبائی‌ها و توصیف جزئیات این صحنه عناصری هم‌چون مرغابی (سەرسەوز)، غاز، آبشار (تاف)، درخشش باز (بریقەی باز) فرار گروهی کَل‌های کوهی (کـەڵ ڕەم) و درّه (دەروەن) را از طبیعت به کار می‌گیرد و خطاب به خان منصور، این صحنه را این‌گونه ترسیم می‌نماید:

خان له مابەین خوران[5] و بازان[6]	جاگە عەیش و نووش کەمەن درازان
گەلی کورپە[7] دویەت درات له ماڵان	هێمان [8] هانە سن هێشت و نووساڵان
وەلێوە خەنە وە تیرە نازان	داخڵ بون له ئاو سەراوو بازان
له جەڵد درامان قوتە[9] بن له ئاو	وە پەنجەی شمشاڵ [1] یەک میان قەشاو[2]

۹- گوڵباخی: ۱) چو گوڵ ۲) ناوگشتی ئەژای گوڵ (ف) هم‌چون گل ۳) نام عمومی گل

۱۰- به معنای گیسوان است.

۱۱- کوڵەنجە: جلیسقەی ژنانە (ف) یلک آستین‌دار زنانه

۱۲- لەولاو: لەولا (ف) بوته لولا، پیچک

[1]- خوڕان: سراوپگە لە ئەیوان (ف) سرابی در ایوانغرب

۲- بازان: سراویگە لە ئەیوان (ف) سرابی در ایوانغرب

۳- کورپە: ۱) زاروو، لە ئەوستا (kehrpe کەهرپە) نوسریاس، لە تورَکەمەنی (کوورپە) وە دوییین منـاڵ یـا وەرک ئوشن ۲) کشت و کاڵ جوانە ۳) هەر گیاندار بوچگ (ف) نوزاد، در زبان اوستا (کهرپه) نوشته شـده اسـت و در ترکمنـی (کوورپه) به آخرین فرزند و بره گویند ۲) کشت نارس ۳) هر جانداری که به سن بلوغ نرسیده باشد.

۴- قوتە: قورتە (ف) زیر آبی

۵- هیمان: هیما (ف) فعلاً، هنوز

۶- نی

له جه‌ڵد درامان قوته بون له حه‌وز	ڕو حه‌وز پوشانان چو تاڵه‌ی سه‌رسه‌وز[3]
له وێنه‌ی سه‌رسه‌وز مه‌دان ئه‌و ڕۆ تاف	دان وه تافلا زوڵف كلاف كلاف
شستشو كه‌رده‌ن چو غازی وه ناز	گاگا قیقه‌ی چه‌رخ گاگا بریقه‌ی[4] باز[5]
له ئاو درامان جه‌لا دان سه‌روه‌ن[6]	تیێ دان چو كه‌ڵ ڕه‌م[7] دیار ده‌روه‌ن[8]
له ئاو درامان خاڵ و ڕیشته‌وه	خان مه‌سور نه‌یتان له ما نیشته‌وه[9] ؟

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۴۳)

سراب بازان و خوران و کوه مانشت، اگر چه در این قصیده به عنوان تشبیه یا استعاره به کاربرده نشده-اند، اما از ملازمت شاعر با طبیعت حکایت می‌کند.

شاکه در مناظره‌ای با درخت چنار، آن را مکان عیش و نوش و گذرگاه یاران مورد خطاب قرار می‌دهد و از آن جویا می‌شود که ای چناری که هم‌چون شمعی در مقابل باد، در حال تکان خوردن هستید، به عشق چه کسی تا این اندازه رشد نموده‌اید؟ و اکنون چرا این چنین زرد گشته‌اید؟ آیا تو نیز همچون من در هجران کسی هستید؟

به‌رزه چناران به‌رزه چناران	سوو بچیم وه سه‌یر به‌رزه چناران
پرسام ئه‌ی چنار غه‌ریب شاران!	جاگه‌ی عیش و نوش! گوزه‌رگای یاران
پرسام ئه‌ی چنار! شه‌م شه‌مال له‌رز	تو له هه‌وای كی ئی قه[10] بوده به‌زر
پرسام ئه‌ی چنار په‌ی كی زه‌رده‌نی؟	مه‌ر چو من هجران شه‌خسی كه‌رده‌نی؟

۷- قه‌شاو: شانی کیشان وه به‌ده‌ن ئه‌سپ (ف) قشو

[8]- سه‌رسه‌وز: نیره مامراوی (ف) مرغابی نر

۹- بریقه: بریجه، تروسکه، له لاتین (bright) وه مانای ڕووشنه (ف) درخشش، در لاتین (bright) به معنای تابان و روشن است.

۱۰- باز: مه‌ل ڕاوچی (ف) باز شکاری

۱۱- سه‌ر وه‌ن»: سه‌روین (ف) سربند زیبای زنان کُرد، لچک

۱۲- که‌ڵڕه‌م: ۱) لاناوه له ڕه‌نگین ۲) ڕه‌م کردن که‌ڵه‌یل (ف) کنایه از دلفریب، همچون کل رموک زیبا ۲) فرار گروهی کل‌های کوهی

۱۳- ده‌روه‌ن: لووف کویه، له ئه‌وستا (reven رظن) نوسریاس (ف) دره، در اوستا (رفن) نوشته شده است.

[9] ۱- مانشت: مرتفع‌ترین کوه منطقه است، با ارتفاع ۲۶۵۲ متر در بیشتر ایام سال پوشیده از برف است (سعید پرهیزکاری و مجید پرهیزکاری، ۱۳۸۲: ۳۵)

۲- ئیقه (ف) این مقدار

(سهراب‌نژاد، ۱۳۷۹: ۲۴)

وی در این ابیات با استفاده از یکی از عناصر طبیعت، ضمن استفاده از صنعت تشخیص سعی دارد تا قدرت مخرب هجران یار و سوزش ناشی از آن را در آیینه طبیعت نشان دهد.

سپس چنار شرح حال رشد و به دنبال آن ضعف خود را بازگو می‌کند که روزی نهالی بوده‌ام، کم‌کم رشد نمودم تا اینکه سایه‌ام به مکانی برای بیتوته نمودن نازدارانی مبدل گشت که صدای قهقهه انها بر شاخه‌هایم می‌نشست و بدین خاطر رشد نمودم، اما از زمانی که این قهقهه‌ها رفتند و تنهایم گذاشتند، در آرزوی زنخ و خالی اینگونه ضعیف و زرد گشته‌ام:

ئەوسا تولی بوم کەفتم لە داران — سەوز کردم لە بەین شیش[1] مەغاران[2]
گەل گەل نازاران هاتن وە پاگەم — تهمە نگا کردن هەر سوو لە ساگەم
قیقەی نازاران مەنێشت ئەو شاخم — منیش لەو بووتەوە بەرز بو دەماخم
قیقەی نازاران لە پای من ویەرد[3] — منیش لەو بووتە زایف بوم و زەرد[٤]
لە بەس تەمەنگای زنج[٥] و خال کەردم — یەسە[٦] لەو بووتە زەعیف وزەردم

(همان)

علاوه بر صنعت تشخیص، می‌توان نوعی حسن تعلیل را در این ابیات مشاهده نمود کـه شاعر، علتی غیر از علت طبیعی را دلیل بر ضعف و زردی درخت چنار می‌داند، دلیلی که روزی باعث رشد و نمو آن شده و اکنون در نبود آن ضعیف و زرد گشته است و این دلیل را عشق و هجران معرفی می‌نماید.

شاکه، با زبان شعر خود، داستانی را بازگو می‌کند که در آن جوانی به خاک سپرده می‌شود و در پی قاتل او که همان معشوقش است، دخترانی را با رنگ صورت‌های مختلف احضار می‌کنند کـه هر کدام قتل وی را به نوعی منکر می‌شوند، تا اینکه سبزه را فرا می‌خوانند:

لە ناو ویشان[٧] پرس و جوو کەردەن — لە دەفەی پەنجم سەونزە ئاوەردەن
واتم ئەی سەونزەی گووناى گوڵناری — شاباز[٨] شەش دانگ[١] جویای شکاری

۳- شیش: ۱) مرک کویەک ئەو بان چین سەختە ۲) فاق کویە (ف) تیغهٔ بلند و صاف کوه که بالا رفتن از آن بسیار سخت است ۲) ترک یا شکاف کوه سنگی

۴- مەغارِ: مەقار (ف) کمرسنگی و بلند

۵- ویەرد: گوزەیشت (ف) گذشت

۶- این بیت را آقای سهراب‌نژاد ذکر نکرده است و از دیوان «شاکه و خان منصور» آقای قاسمی و خانی اقتباس شده است.

[٥]- زنج: چەنە، لە سمنانی (زونج) ئوشن (ف) چانە، زنخ، در گویش سمنانی (زونج) گویند.

[٦]- یەسە: ئە یەسە (ف) این است.

ویش: خوەی (ف) خودش را [٧]

[۴]- شاباز: باز سفید (ف) باز سفید

لەبان داخیزیا دو مار زەنگی   پیچ خواردو له دەور مینای فەرەنگی
شەس کەماند خسیه له گەردەن   ئی نەوجووانه تو شەهید کەردەن؟
(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۸۶-۸۵)

این ابیات دارای زیبائی‌های بیانی است؛ «شەس کەمان» استعاره از گیسوان بلند است. در شعر کُـردی دامنه استعاره بسیار گسترده بوده و برای آفرینش این صورت خیال از هر پدیده‌ای اسـتفاده شـده اسـت. کُردی سرایان برای این‌که امور ذهنی خویش را عینیت ببخشند و عواطف را بیشتر برانگیزاننـد، شـباهت بین پدیده‌ها را به یکسانی مبدل نموده و از این ره‌گذر، کلام خود را هنری‌تر نموده‌انـد. آنـان در اسـتعاره مصرّحه، بیشتر به معشوق و در استعاره مکنیه باجان بخشیدن به عناصر طبیعت، سکون و ایسـتایی را بـه پویائی و جهش، مبدّل نموده‌اند (بهادری،۱۳۸۵: ۷۱). علاوه بر آن، تشبیه گیسوان بافته شـده بـه دو مـار زنگی که بر سینه سفیدِ هم‌چون شیشه فرنگِ یار، آویزان گشته‌اند، این زیبایی‌ها را دو چندان نموده است.

در ادامه این قصیده، شاعر سعی دارد تا عشق و دل بستن به دختران سبزه را امری خطیر و مهلک بـه تصویر بکشد و در این راستا زبان به اغراق می‌گشاید و از زبان سبزه می‌گوید:

وات: ئەگەر هون سینی[۲] پا بنه ئەو وەر[۳]   وه نیم هەشاره تنیش کەم خەتەر
هزار کوشتمه، هزار نیم گیانه   هزار گرفتار چای زڵمەت خانه
چوار هزار کوشتەی چای زەنەقمە[٤]   پەنج هزار کوشتەی نەو نەسەقمە[٥]
(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۸۶-۸۵)

در این ابیات، شاعر برای ترسیم عشق جان‌سوز، از طبیعت عناصری مهلک را به استعاره می‌گیرد، مـار زنگی و باز سفید را به ترتیب استعاره‌هائی برای گیسوان بافته شده و چشمان جویای شـکار وی، بـه کـار برده است.

همان‌گونه که نسیم شمال در ادبیات فارسی هم‌چون پیکی که از یار خبر می‌دهد، بـه کـار بـرده شـده است، در ادبیات، بویژه شعر کُردی نیز کارکردی مشابه دارد.

شاکه، نسیم شمال را با بوی عطر و عبیرش، نسیمی می‌داند که از نفس یار خبر می‌دهـد، نسـیمی کـه بعد از گذر از قلّه‌ها به درّه‌ها و از آنجا به باغ‌ها، به نزد گل یاسمن می‌رسد:

شنەی[۱] وای شەماڵ شنەی وای شەماڵ   له لای دوسەو تید شنەی وای شەماڵ

---

[۵]- شەشدانگ: تیار و ئاماده (ف) کنایه از آماده و قبراق

[۶]- هون سەنن: خون سەنن ۱) تاوان سەنن ۲) خون مردی سەنن (ف) غرامت گرفتن ۲) دیه گرفتن

[۷]- پا جلو بگذار، اقدام کن

۳- زەنەق: زویەله (ف) زهره، شجاعت

۴- نەو نەسەق: ناخاس «ناو + نەسەق» ناو نەتەوه وه گەن بردن (ف) دشنام، «نام + نسب» نام گذشتگان را بـه بـدی بردن.

شەماڵ وەو لیو پڕ وە خەنەوە — وەو عەتر و عەبیر پڕ چەمەنەوە
شەماڵ وەو شنەی ئیلاخیەوە — وەو عەتر و عەبیر گوڵباخیەوە
کەم کەم و دەم دەم لە کاوان[2] سەردا — بوو هەناسەی یار لە دور خە وەر دا
لە کاوان هاتەوە دەروەن وە دەروەن[3] — وە باخان رەسی وە لای یاسەمەن
وەلای ئەو یاس سەروەن جەلاوە — سەونز دیز[4] پەل زریە تلاوە

(همان: ۱۰۸ - ۱۰۷)

در ادامه خود را خار غنچه‌ای می‌داند که عطر نسیم شمال را که همان نفس یار است، سر می‌کشد و از دل هم‌چون شاخه درختی می‌سوزد:

من چو خار پای قونچەی خاتر تەر — عەتر وای شەماڵ مەکیشامەو سەر
مەکیشامەو سەر بۆ هەناسەی یار — لە دڵ مەسوزیام وینەی شاخ دار

(همان)

در مثنوی دیگری، خان منصور از شاکه می‌خواهد تا دوباره برای وی بازگو نماید که چه کسی او را این چنین آشفته نموده است:

شاکە لە سەردا! شاکە لە سەردا — چل تاج شاهی بواچ[5] لە سەردا
ئیمرۆ ڕاگەت‌کەفت لە دەیشت و دەردا — کی گرەی ئاگر لە جەسەت وەر دا

(همان: ۶۹)

شاکه در جواب وی سعی دارد تا مشاهدات خود را به گونه‌ای زیبا توصیف نماید و به همین منظور از عناصر طبیعت در قالب تشبیهاتی زیبا به کار می برد:

ئیمرو دو هوور دیم، ئمرو دو هوور دیم — وە دیدەت قەسەم ئمرو دو هوور دیم
دو باز شەش دانگ،[6] دو قورس نوور دیم — زولەیخا سفەت شیرین دەستوور دیم[7]

تناسب واژه‌ها از نظر جنس، نوع، مکان، زمان و همراهی در میان بیت‌ها سبب تداعی معانی گشته است و هر مخاطب صاحب ذوقی را به تکاپوی بیشتری برای درک ارتباط موجود بین واژه‌ها ترغیب می‌نماید. (بهادری، ۱۳۸۵: ۴۷)

۵- شنە: سرو، لە سورانی «شنو» ئوشن (ف) نسیم، در سورانی «شنو» گویند.
۶- کاوان: ۱) کویە ۲) سەر کلاوان (ف) ۱) کوهساران ۲) ستیغ کوه
۳- دەروەن: لووف کویە لە ئەوستا (reven رەظەن) نوسریاس (ف) دره، در اوستا (reven رفن) نوشته شده است.
۷- دیز: ۱) سییە، رەش ۲) بەنەوشی (ف) ۱) سیاه ۲) بنفش
۸- بواچ: بوش (ف) بگو، امر به گفتن
۱- شەشدانگ: تیار و ئامادە (ف) کنایه از آماده و قبراق
۲- همچون زلیخا زیبا و مپل شیرین صاحب حکم و دستور است.

(زلیخا) و (شیرین) از نظر جنس و (دیده) و (دیدن) از لحاظ همراهی بر زیبائی ابیات افزوده است (همان). در ادامه، زلف فرود آمده بر سینه یار را به گیاه خوشبوی پریساوشان که بر روی صخره صاف و بلند کوه می‌روید، تشبیه نموده است:

دو شەمس، دو قەمەر، دو قورس نور دیم　　بەرزی باڵاگەی لەیلم لە دور دیم
خامە و خیاتەی زولفان شۆڕ دیم　　ئەبروو چو کەمان بەهرام گوور دیم
هیمان نەبارن هەردان لە لانا　　باڵشان شەندن وە ڕو جەهانا
ئەر خودا بیلیگان تا بونە تەمام　　قەسری مەسازن چەنی گوڵ ئەنام[1]
خاسە چە ویران[2] تو کردی وە بوو　　نەوەتی هایمەی ڕە یە وە یای توو
لە بەرزی باڵا شەوقی بان سەر　　زوڵف چو بەڕەزای[3] ڕو تاش[4] کەمەر[5]

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹، ۷۱-۶۹)

خان منصور در جواب شاکه، به توصیف محبوبی می‌پردازد که دیده است و وی را به سروی سفید شباهت می‌دهد:

قاچ دو ئەبروش یەی قەزای سەرە　　سفید سەوڵیگە[6] شاکە لەی وەرە
دنیا روشن کەی وینەی شوڵەی خوەر　　عەتر و عەنبەری مەچو دەر وە دەر
شاکە نگا کە، گران کراسی　　جفتی با یدەمن[7] ها گەی و ڕاسی
بای مەدەن ئەو ژێر لالە و لەباسی　　وینەی وای شەماڵ گوڵ ها هەناسی
سەونزەی گەنم گوون لە گیشت کردیگە رەی　　وە باڵ بژانگ[8] تیرە نازی کەی
تەماشا مەکەی سای تەرتیف خوەی[9]　　واوەیلی لە وەر دڵ دارەیلی خەی

...

مەرزەن جووش مایڵ مەوج گیسوشەن　　پەی دەسەی زوڵفەش نەوفڵ ڕەوق نووشەن

۳- گردآورندگان اشعار، این بیت را به نقل از کتاب ایل جاف تالیف مصطفی جاف، ذکر کرده اند .
۴- چەویر: گیایگە خوەشبوو (ف) گیاهی خوشبو
۵- بەڕەزا: گیایگە خوەشبوو (ف) گیاهی خوشبو که در بهار می‌روید، گیاه پرسیاوشان
۶- تاش: ۱) تیەت گەورا و ساف، لە توَرکی (das داش) ئوشن ۲) تاش کەمەر (ف) ۱) صخره صاحب و بلند در کوه، در ترکی (das داش) گویند. ۲) تخته سنگ
۷- کەمەر: مرک کویە (ف) کوه صخره‌دار تمام سنگی
۸- سەوڵ: داریگە (ف) درخت سرو
۱- باد بزن
۲- بژانگ: برژانگ (ف) مژه
۳-- شکل و جمال زیبای خود را می‌نگرد.

مەس ئاسا قەتران و مشک ئاسا بووشەن دل ئاسا لەری رەوش ئاهووشەن
جناح مەخفەر تاق ئەبرووشەن نەقشەی لە مابەین ئەبروش مەنقووشەن
سای زولفەش سەیوان قبلەی لیمووشەن جناخش لەتەرز شای بارگە پووشەن

(همان: ۷۳-۶۹)

در بيت آخر از اين مثنوی، هندوستان را به خال هندويش می‌بخشد و دورترين نقـاط جهـان را (چـين، فراتر از آن و يمن) بهای تنها يک بوسه‌ی آن می‌داند:

هندوسان خەراج خاڵ هندووشەن چین ماچین، یەمەن، بەهای یەی بووشەن

(همان)

اين بيت تضمينی است از بيت مشهور "حافظ شيرازی" كه می‌گويد:

اگر آن ترک شيرازی به دست آرد دل ما را به خال هندويش بخشم سمرقند و بخارا را

(دانشگر، ۱۳۸۱: ۵۳)

در مثنوی «دڵداری ۳»، شاكه سبب اندوهناكی و آشفتگی خان منصور را جويا می‌شود:

خان مەسور چەتە مەس و خوماری چەتە لەی بوتە خەمین و زاری
شوڵەی کام ئاگر زامت کرد کاری مەر جویای مەڵهەم[1] کام دەرد یاری

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۹۹)

خان منصور در جواب شاكه، توصيفی معماگونه از عشق خود ارائه می‌دهد:

شاکە شاری دیم، شاکە شاری دیم و دیدەت قەسەم عەجەو شاری دیم
بازاری لە برج سەر مەناری دیم شەربەتی وە دەس دکانداری دیم
دو باز شەش دانگ لە یەک سرِ پوش دیم ئوردی عەزیم لە یەک خروش دیم

(همان)

شاعر از شربت، دهان شيرين و لطيف معشوق و از دو باز، چشمان و از سپاه عظيم (ئوردی عەزیم)، زلف را اراده نموده است (بهادری، ۱۳۸۵: ۷۲).

در اين ابيات، باز به عنوان يكی از عناصر طبيعت كاركردی عاشقانه دارد كه شـاعر، تيـزی چشـمان و قدرت شكار آن را وجه شبهی مشترک ميان مشبّه كه همان چشم يار است و مشبّه‌به قرار داده است.

در جواب اين بيان ماهرانه و مبهم "خان منصور"، "شاكه" به تفسير اين معماها می‌پردازد:

پەریت[2] بواچم[3] مانای ئەو شارە بازار خو لە شە، سەر خومەنارە

۴- مەڵهەم: دەرمان ئەڕای سارێژ (ف) مرهم

۱- پەرێت: ئەڕای تۆ (ف) برای تو

۲- بواچم: بووشم(ف) بگويم

شەربەت خو دەمە، دەس دکانداره	لیوەیلی نقڵە لەو قەندەهاره
دو باز خو چەمە له یەک سرِ پووشه	ئوردی خو زوڵفه لەو بان خرووشه

(قاسمی و خانی،۱۳۷۹: ۱۰۰)

۳-۲- رثا:

بعد از عاشقانه‌ها، نمود طبیعت در مرثیه‌های «شاکه و خان منصور»، بیشترین بخش از دیـوان ایـن دو شاعر را به خود اختصاص داده است.

آقای خانی در تحقیقاتش می‌نویسد: «زمانی که "شاه پرور" یکی از سه همسر خان منصور، بدرود حیات گفت، هیچ کس حاضر نبود که این خبر حزن‌انگیز را به اطلاع خان برساند . اطرافیـان بـا آن‌کـه از خبـر دادن "شاه‌پرور" و اطلاع آن به خان منصور طفره می‌رفتند، اما زمانی که خان پس از مراجعه از هرات[1] بـه دیار خود باز می‌گردد، با دیدن اوضاع و احوال ایل، ناخودآگاه این احساس به وی دست می‌دهد و با چنین اشعاری به سوگ می‌نشیند:

مەر پەخشه نال کەی وه بزمارەوه	شوتور لانه کەی وه مەقارەوه
مووریژ بار فیل بووەی وه رەوان	ماهی بلوەری له بەرهفتاوان
نەمەک سەوز بکەی له مەرخەزاران	کیەنی بتوقی له شاخەی داران
فەرهای زندەو بوو بخوازی شیرین	بەزم سور بگرن له پای بیستون
له قەنەهارهو بپەریم چو تەیر	له بانکووڵەوه[2] ئەیوان بکەیم سەیر
مەر قاتر بزایگ کەیکم[3] بگری بەر	خەر شاخ دراری ڤی[4] بگری سەمەر
مهر وهیای بکەم لەیل خاتر تەر	مهر ئەوسا بونم بالای شاپەرور

(همان: ۲۹-۳۰)

وی در این مثنوی عناصری را از طبیعت به کار برده است و با یادآوری قانونمند بـودن نظـام طبیعـت، دیدار دوباره شاه‌پرور را در صورتی می‌داند که طبیعت از قانون خود خارج شود و این را امری محال نشان می‌دهد .

[1]- به بازگشت خان منصور از جنگ قندهار در زمان نادر شاه افشار، که هفت سال به طول انجامید، (۱۱۴۹ – ۱۱۵۵ ه .ق) اشاره دارد .

[2] - این رشته کوه که در جهت شمال و شمال شرقی شهرستان ایوان کشیده شده است بطـول حـود ۳۰ کیلـومتر و عـرض متوسط ۶ کیلومتر و به کوه مانشت هم متصل می شود و بلندترین نقطه‌ی آن ۲۳۰۴ متر است (سعید پرهیزکـاری و مجیـد پرهیزکاری، ۱۳۸۲: ۲۹)

[3] - کەیکم: کەیکف، کەیکوو (ف) درختچه افرا

[4] ڤی vê وەی (ف) درخت بید

بعد از آنکه میرزا (پسر خان‌منصور) به طور اتفاقی توسط پدرش کشته می‌شود، خان در سوگ وی زبان به شعر می‌گشاید و به سرزنش بهار می‌پردازد:

وەهار خەوەر لە مردن میرزام نیاشتی	سپای گوڵانت وە تەرتیب کاشتی
گوڵ و گوڵباخی، شەوپەڕ و شەوبوو[1]	هەر چوار پەی ری من هاوردی ئەو سوو
کەپوو[2] مەخوەنی وە بی چارەوە	دەم مەدەی لە فەسڵ نەو بەهارەوە

(همان: ۱۲۹)

در بیشتر تصاویر شعر کُردی، از عناصری سخن به میان آمده که در زندگی شـاعر و مخاطبـان جـاری بوده و بر خلاف شعر غنایی فارسی که سرشار از تشبیهات رایج و کلیشه‌ای از قبیل: تشبیه زلف به کمند، ابرو به کمان و... است، در شعر کُردی که آفاقی است و در زمینه‌های انفسی کمتر بروز یافته است، ایـن-گونه تصاویر معمول نبوده و اکثر صورت‌ها، عناصر و پدیده های طبیعی است (بهادری، ۱۳۸۵: ۶۰).

شاکه در جواب خان منصور، نغمه (کەپوو) را ناله‌ای می‌داند که از شدت غم و اندوه بر سر خود می‌زنـد و مرگ را همراه همیشگی انسان معرفی می‌کند:

یە کەپوو نیە بوڵهەوەسیگە	خاک و گەرد و تووز لە نەفەسی گە
یەیشە جوور ئیمە ها وەچووڵەوە	لە تەنگی مەدەی وە کەپولەوە[3]
کەپوو یەکیگە ها لە ئیلاخان	نەغمە مەخوەنی هەر سوو لە زاخان
نەوتول نەمامی بونە لە چەمەن	مەردەن ها پیمان چەمەن وەچەمەن

(همان: ۱۳۰ ۱۲۹)

یکی دیگر از پسران خان به نام شاهان از دنیا می‌رود و خان خطاب بـه شـاکه مـی‌گویـد کـه شـاهان کجاست؟ شاکه برای تسلّای خان یکی از زیباترین و طولانی‌ترین قصاید خود را به نظـم درمـی‌آورد، وی برای آرامش خانِ فرزند مرده، او را متوجه پادشاهانی می‌سازد که دنیا به آنهـا وفـا ننمـوده و از ایـن دنیـا رفته‌اند:

خ) شاکه شاهان کوو؟ شاکه شاهان کوو؟	ش) خان تا فکرەو کە! پادشاهان کوو؟
...	
تا تو فکرەو کە نام ئاوهران کوو؟	بیخ و بنچینەی پەیخەمبەران کوو؟
حەزرەت سوڵەیمان ساحب نگین کوو؟	چەنی موجتەهد ستوون دین کوو؟
...	

[1] - دو نوع گل

[2] پرنده‌ای که در فصل بهار آواز می‌خواند

[3] - کەپول: کەپوولک، سەر (ف) کله، سر

موحەمەد وەو نور لایەزاڵەوە		عەلی وەو دوڵدوڵ و زولفەقارەوە
سوڵەیمان وەو حوکم جن و مارەوە		هووشەنگ وەو سپای بیشمارەوە

(همان: ۱۳۳-۱۳۱)

وی برای آرامش خان، افراد صاحب قدرتی را بر می‌شمارد که هیچ کـدام زنـدگی جاویـد نیافتـه‌انـد و سرانجام دنیا را ترک کرده‌اند؛ اسکندر، فریدون رستم، ضحاک، هوشنگ، نادر و... اکنون کجایند؟

وی در ادامه بیان رسم روزگار، قسمتی از طبیعت را در اشعار خود بـه کـار مـی بـرد کـه مناسـب ایـن مضمون باشد و بنا به مقتضای حال، کارکردی مناسب به طبیعت در اشعار خود می بخشد. او سرعت گذر این افراد را به بادی تشبیه می‌کند و خود را که از این قافله بر جای مانده است و به درختی پیر و فرسوده شباهت می دهد، اما در این حد اکتفا نمی‌نماید و خود را بازی پیر می‌دانـد کـه علیـل و نـاتوان گشـته و قدرت صید خود را از دست داده است، از جوانی اش یادی می کند که که هم‌چون بازی سفید تیز و آماده بوده و اکنون همچون مرغابی‌ای است که از دست شاهینی فرار کرده باشد و پر و بال فرو ریختـه‌اش در کنار برکه‌ها بر جای مانده است:

یەک یەک ویەردن[1] چو بای هالان		من چو پیرە دار فەرسوودەی سالان
یەک یەک ویەردەن وینەی بەزم سور		من مەنم چو باز کونەی هوچ مەگیر
ئەوسا چو شاباز مەدام وە گەلدا		هەر گەڵی مە یا وە هەزار پەل دا
یەمە[2] چو سەر سەوز شاهین پووس کەنە		پەر و پووم لە دەور گلالان مەنە

...

بپووش و بنوش، دنیا خارەتەن		ئاخر، سەرە نجام، مردن چارەتەن
یاران، کەس دیە، کەس نەمردە بوو		فەلەک ڕخنەی مەرگ لیش نەکردە بوو

...

هەم کەس نەمانوو لە دەور فانی		نە ڕووسەم نە زاڵ نە کەی کیانی[3]

(همان: ۱۳۸-۱۳۴)

بعد از آن‌که خان منصور از دنیا می‌رود، شاکه در سوگ یار همیشگی خود ابیاتی را به نظم در مـی‌آورد که طبیعت در آن جلوه‌ای به تمام دارد، وی از بهار می‌خواهد تا عهدی ببندند که دیگر رخت سبز بـر بـاغ ها نپوشاند و گل‌هایش را هم‌چون خیمه خان‌ها نکارد:

نەو بەهار نۆ، نەو بەهار نۆ		فەسڵ هەوای خوەش نەو بەهار نۆ

---

[1] - ویەردن: گوزەیشن، لە پەهلەوی wîtarten ویتارتەن) نوسریاس (ف) گذشتن، در پهلوی (ویتـارتن) نوشـته شـده است.

[2] - اکنون

[3] - پادشاه پادشاهان

بەو[1] عەیدی[2] بکەیم هەنی[3] ئیمەو تو　　　تا گەر ڕەنجمان لانەوەی وە ڕوو
تو مەپووش کالای ئەخزەر لە باخان　　　سەف مەدهی گولان چو خەیمەی خانان
سوو نەکەی لە وەر ئەر ئەر چناران　　　قەتراو پووش نەکەی وەنەوشەی داران
نەو دە مەشادەی سەولان چەمەن　　　چو سوەیل[4] ناری ڕەنگ ڕەنگ لە یەمەن
هەڵەت[5] هەڵەتان شیر سەر دوشان　　　کالای هزار ڕەنگ چو شای مەپوشان
چو خەواس بینای مەکیشی ئەو سەر　　　لەو کان جوواهیر ناوەری ئەو دەر
جوواهیر بەخشی وەو دامانەوە　　　دانە دانەو دەس کەم پامانەوە

در ادامه از بهار می‌خواهد که «کەپوو» را اندوهناک و بلبل را خاموش و درختـان سـبز را سـیاه پـوش گرداند:

کەپوو کەم دەماخ و بوڵبوڵ بێهووش بوو　　　سەوزە درەختان کول سیا پووش بوو
کەپوو تو مەنیش ئەو کەل[6] داران　　　بوڵبڵ تو مەخوەن ڕەوزەی وەهاران
مەر تو نیەزانی خان مەسور مەردەن　　　سپای گولانت وەی تەور جەم کەردەن

سپس هم‌چون ادباء و شعرای سایر ملل، به کوه پناه می برد تا کوه ها نیز در غم او شـریک شـوند و از مانشت کوه و بانکول می‌خواهد تا رختی سیاه بر تن کنند:

مانیشت بپوشی بەرگی لە مەچیر[7]　　　ئەڕا خان مەنسور نیەتیەی وە نەچیر
بانکوڵ بپووشی بەرگی لە دەوار　　　ئەڕا خان مەنسور نیەتیەی وە شکار

---

[1] - بەو bew(ف) بیا

[2] - عهد، پیمان

[3] - هەنی: ۱)دووارە ۲) هەیرە نگە (ف) ۱)دوباره ۲) هم اکنون

[4] - سوەیل suweyl ئاسارەیگە (ف) ستاره ای در صورت فلکی سفینه یـا کشـتی اسـت کـه بـر لنگـر آن قـرار دارد و از درخشان‌ترین ستارگان به شمار می‌رود اما در همه‌ی اوقات دید نمی‌شود و ستاره پاییز است. سهیل را به یمن منسوب می‌دارند و این نسبت را افسانه‌ای پدید آمده است که بر طبق آن میان او و جبار یا جوزا، نزاعی در گرفت، سهیل پشت جبار را شکست و به سوی یمن گریخت و از دو خواهد او، یعنی شعرای یمانی و شعرای شامی، شعرای یمانی در پی او رفت و شعرای شامی در جای خود، در شام ماند و در فراق آن دو، چندان گریست که نابینا شد بنابر افسانه‌ای دیگر، سهیل باجبان بود و در یمـن اسباب معاش مردم را به بهانه باج به غارت می‌برد و حق تعالی به سزای این زشتکاری او را به صورت ستاره مسخ کرد و بر آسمان هشتم برد. از همین رو در روایتی منقول از پیامبر (ص) سهیل جزء منسوخ است (ابن منظور، ۱۴۱۴ج ۱۱: ۳۵۰).

[5] - هەڵەت: ۱) بیاوان بی ئاو و هاڵەکەو ۲) بەرزی بی ئـاو، لـە فەرانسـەی (haut) وە مانـای بـەرزە و لـە لاتـین (hiyland) وە مانای کویەسان بەرزە (ف) ۱)بیابان خشک با تپه های کوچک و سرخ رنگ ۲) بلندی بی آب و عطف، در فرانسوی (haut) به معنای بلند، نوک، قله و بالا و در لاتین (hiyland) به سرزمین کوهستانی و بلند گویند.

[6] - کەل: تەرەک، فاق (ف) شکاف

[7] - مەچیر: هەچیر (ف) نخ، تار

گریزی به خاطرات شکار در این کوه های می‌زند و سپس آهی سرد بر می‌آورد که ابله آن کسی است که به این دنیا دل ببندد:

یه شون ژیر دەم ئەوە نیشانە　　　　هیمان کەلەشان کەلە مەنانە
دنیا هوچ پوچ هوچ بی مایە　　　　ئەولە کەسیگە وەی دنیا شایە
ئەوان لەو گەنجە چە کردن حاسڵ　　　　ئاخر مردن بو، سەرمەنان ئەو گڵ

(همان:۱۴۸۱۴۶)

۳-۳- توصیف بهار:

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، شاکه و خان منصور، در بیشتر ابیات خود از طبیعت برای مضامین مختلفی استفاده نموده‌اند و کمتر دیده می‌شود که این دو شاعر به توصیف طبیعت در چهار فصل آن بپردازند. اما با این وجود، در پاره‌ای از ابیات به توصیف طبیعت در فصل بهار پرداخته‌اند که هدف آنان تنها به تصویر کشیدن زیبائی‌های فصل بهار یا زندگی در آغوش طبیعت و کوهستان ایلام است.

خان منصور در قصیده‌ی «وەهارانە» در مقام نقاشی بر می‌آید که با شعر خود تابلوائی از فصل بهار را ترسیم می‌نماید، تصویری که در آن انواع رنگ‌ها دیده می شوند و هر پرنده‌ای به نوعی نغمه‌سرائی می کند، درختان سبز می‌شوند و بلبل و کبوتر آواز سر می‌دهند:

وەهار وەو خەیمەی رەنگای رەنگەوە　　　　هەر مەلی سازی گرت وە چەنگەوە
وەهار هاتگە چو حاکم نوو　　　　سیا درەختان کرد وە سەوزە چوو
بوڵبوڵ لە چەمەن، کەو لە نساران　　　　ئەو یەک مەچڕن[1] ڕەوزەی وەهاران

(همان: ۴۷)

در ادامه در قالب تشبیه مرکّب، هیأت تلألؤ رنگ‌های مختلف از بلندی‌های کوهستان را در فصل بهار به هیأت عروسی که از خانه پدری باز می‌گردد، تشبیه نموده است:

رەنگ رەنگ مەگرەوسی هەر سوو لە کاوان[2]　　　　وینەی عەروسی دایووگ لە باوان

و خطاب به شاکه، ازدحام گل‌های بهاری را که بر پیرامون تخته سنگ‌ها با گردنی مایل بـه هـم روی آورده‌اند، به خیمه‌ای تشبیه می‌کند و طلسم باد جنوبی موسوم به باد دبور را که نشانه ناامیدی است، با ورود به فصل بهار، باطل شده می‌بیند:

شاکە سەر تیەتان وە خەیمەی گوڵ بو　　　　تلّسم تووفان زەلان[3] باتل بو (همان)

---

[1] - چڕین: ۱) دەنگ کردن، لە ئەوستا (ÇerÎteo چەریتەو) وە مانای دەنگ کردنە ۲) خوەنین (گـورانی چـڕین) (ف) صدا کردن، در اوستا (چریتو) به معنای صدا زدن است ۲) خواندن (آواز خواندن)

[2] - کاوان: ۱) کویە ۲) سەر کلاوان (ف) ۱) کوهساران ۲ ستیغ کوه

[3] - زەلان: وای زیز شەماڵ (ف) باد جنوبی، باد دبور که نشانه ناامیدی و نرسیدن به اهداف متعالی است.

[4]- مینگە: مالگە، مالە کینی ک ئەڕای زمسان درس کەن، زمیە (ف) خانه موقتی که برای زمستان سازند و در آن زندگی کنند یا هنگام کوچ موقتاً در آنجا سکنی گزینند.

قصیده «مینگه‌ی نوو» قصیده‌ای است که در آن زندگی به طور سنتی و کوچ نشینی در کوهستان بر زندگی شهری ترجیح داده شده است و به همین منظور برخی از عناصر طبیعی و کوهستان‌های موجود در ایلام برشمرده شده است:

خودا بەی وە پید هەر ڕوژ مینگەی نوو   قارەی کورپە وەرک[1]، شاقەی[2] کەو لە کوو

خودا بەی وە پید بیترە لە گیشت   ئاوەگەی «سیە چەل»[3] سەردی پای «مانیشت»[4]

مانیشت وە فەدای بەرزی هەوادم   قیقەی نازاران هەر سوو لە یادم

خودا بەی وە یید لە ئالەم ئەو دەر   مینگە بان سەراوو کیەنی زەر کەمەر (همان:۴۹)

و در ادامه زندگی در کوه های مانشت و در زیر سیاه چادر وسایه‌ی درخت ییلاق و چیت را نوعی زندگی ایده آل و مطلوب خود معرّفی می‌کند و آن را بر هر چیزی ترجیح می‌دهد:

تەرمەسیر تەرمە نیشتن بەتالە   مانیشت کوو خاسە وەفری خاڵ خاڵە

سیاماڵ خاسە خودا بەی وە پیت   سای دار ئیلاخ وە دڵ خوەشی بای چیت[5]

بنیشی لە سای دیواخان وێت[6]   ڕۆزی سەد هاوکوڕ[7] سەلام کەی وەلێت

(همان: ۵۱)

۳-۴- مناجات:

شاکه و خان منصور با مشاهدهٔ پدیده های طبیعی و تغییر و تحول طبیعت به قدرت الهی پی می‌برند که تنها با اراده و قدرت وی این تحولات صورت می پذیرد و سپس ضمن ابیاتی به شکر و سپاس خدائی چنین توانا و قادر می پردازند و با سرودن مصراع اول از سوی خان منصور، شاکه مصراع بعد را فی البداهه می‌سراید:

خ) شوکرانەم پید بوو بینای بان سەر   ش) کوورە گڵاڵان[8] لافاو گرتە وەر

خ) شوکرانەم پید بوو کەس سرِ نەزانا   ش) سفید پەر[9] لە رو سەرزەمین شانا[1]

(همان: ۴۵)

---

[1] - وەرک: بەرخ، لە مازندرانی «وەرە» و لە گیلەکی «وبرا» ئوشن (ف) بره گوسفن، در مازندرانی «وەرە» و در گیلکی «وبرا» می‌گویند.

[2] - شاقانن: دەنگ کەو (ف) خواندن کبک

[3] - سیە چەل: کیەنیگە لە ئیلام (ف) چشمه‌ای معروف در ایلام

[4] - مانشت: مرتفع‌ترین کوه منطقه است، با ارتفاع ۲۶۵۲ متر در بیشتر ایام سال پوشیده از برف است (سعید پرهیزکاری و مجید پرهیزکاری، ۱۳۸۲: ۳۵)

[5] - چیت: چیخ، لە هندی «چیت» ئوشن (ف) چیت، در هندی نیز چیت گویند

[6] - ویت: خوەد (ف) خودت

[7] - دوست، رفیق

[8] - گڵاڵ: کوور دەرە، دەروەن (ف) درّه

[9] - منظور برف است

این دو شاعر، گل «کەڵ مەس» را که بدون بارش قطره‌ای باران یا نمی در فصل پـاییز مـی‌رویـد، از شگفتی‌های طبیعت می‌دانند که فقط با میل و اراده‌ی خداوند امکان پذیر است و این خود دلیلی است بـر حمد و سپاس پروردگار:

خ) شوکرانەم پید بوو هەر وەخت مەیلت هەس	ش) وە بی نم سەونز کە یگ گوڵان کەڵ مەس
خ) شوکرانەم پید بوو سایەقەی[2] نەسیم	ش) سەر تیەتان[3] کردیە وە تلاو وەسیم
خ) شوکرانەم پید بوو ئاو شەو ماسن	ش) ئاقای عزرائیل بەنی یایەم تاسن[4]
خ) شوکرانەم پید بوو ئەی بار ئلاهی	ش) زەمین یەخ بەساس تا گاه ماهی
خ) ماهی ها وە بان گوردەی نەهەنگی	ش) نەهەنگ ها وە بان بەربەر سەنگی
خ) ئەو سەنگە ها بان تیخ فەرەنگی	ش) پەیوەسە لە بان زوان لەنگی
خ) وە شەو مەسازوو میل سووهانساو	ش) وە ڕوژ مەتکی قەترە قەترەی ئاو

(همان: ۴۶۴۵)

نتیجه:

شاکه و خان منصور دو شاعر بزرگ «هام فەرد» ایلامی هستند کـه طبیعـت زیبـای عـروس زاگـرس (ایلام) در شعر آنها تاثیر بسزایی بر جای گذاشته است. طبیعت در شـعر ایـن دو، نـه فقـط بـرای وصـف طبیعت بلکه کارکردهای متفاوتی دارد، به طوری که بیشترین نقش آن را می‌توان در عاشـقانه‌هـای آنهـا مشاهده نمود. این دو شاعر، با به کارگیری عناصر مختلف طبیعت در قالب تشبیهات و اسـتعارات زیبـایی توانسته‌اند که زیبایی طبیعت را در معشوق خود بیابند و دیگر بار با مشاهده‌ی طبیعت به قـدرت خداونـد، پی برده و به حمد و سپاس خدایی چنین توانا پرداخته‌اند. علاوه بر آن، بازتاب طبیعت در مرثیه‌های آنهـا نیز به وضوح به چشم می‌خورد و گاهی دیگر در مقام نقاشی ماهر، به ترسیم چشمه‌ها، کوهستان‌ها، گل-ها و دیگر زیبایی‌های منطقه پرداخته‌اند.

[1] - شانا: پەخش کرد (ف) افشانده
[2] - سایﺔقﺔ: ئﺔصماسﺔ (ف) سرما ریزه
[3] - تیﺔت: تﺔصﺔسان (ف) سنگ بزرگ و صاف
[4] - تاسانن: خنکانن (ف) خفه کردن

منابع

۱. ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴) **لسان‌العرب**، جلد ۱۱، چاپ سوم، بیروت، دار صادر.

۲. بهادری، محمد جلیل (۱۳۸۵) **لیسک زهرین (بررسی محتوایی ساختاری شعر کُردی ایلام)**، چاپ اول، ایلام، انتشارات رامان.

۳. بهار، محمد تقی (۱۳۸۶) **سبک شناسی یا تاریخ تطّور نثر فارسی**، جلد اول چاپ دوم، تهران، انتشارات زوّار.

۴. پرهیزکاری، سعید و پرهیزکاری، مجید (۱۳۸۲) **در مسیر گنگیر** «**جغرافیای طبیعی ایوان غرب**»، چاپ اول، تهران، انتشارات عابد.

۵. جلیلیان، عباس (۱۳۸۵) **فرهنگ باشور** «**کُردی –کُردی – فارسی**»،چاپ اول، تهران،انتشارات پرسمان.

۶. خسروجاف (۲۰۰۵) اللر کرد ام لرّ، ترجمه محمد البدری، الطبعه الاولی، اربیل، نشر ئاراس (ترجمه فارسی این کتاب توسط نگارندگان مقاله در دست چاپ است).

۷. دانشگر، احمد، **دیوان حافظ**، چاپ اول، انتشارات حافظ نوین.

۸. درخشنده، محمد (۱۳۷۳) **ایلام** «**عروس زاگرس**»، چاپ اول، انتشارات پیام.

۹. زندی، هیوا (۲۰۰۷) **مقترح للکتابه باللهجه الفیلیه**، چاپ دوم، کردستان عراق، انتشارات ئاراس

۱۰. سهراب نژاد، علی محمد (۱۳۷۹) **دیوان اشعار و زندگینامه‌ی شاکه و خان منصور**، چاپ اول، ایلام، انتشارات گویش.

۱۱. غضنفری، اسفندیار (۱۳۷۸) **گلزار ادب لرستان**، چاپ اوّل، تهران، انتشارات مفاهیم.

۱۲. . قاسمی محمد علی و علیرضا خانی (۱۳۷۹) **دیوان اشعار شاکه و خان منصور**، چاپ اول، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.

۱۳. محمدی، آیت اللّه (۱۳۷۹) **جغرافیای تاریخی ایوان غرب**، قم، انتشارات مولف

بررسی جنبه‌های داستانی- حماسی هفت لشکر و پیوند آن با عناصر طبیعی و غیرطبیعی

دکتر وحید مبارک*
توران محمدی**

چکیده:

ادبیات کُردی امروز وارث یک ادبیات کهن شفاهی است که قرن‌ها در بین کُرد زبانان رواج داشته است. این ادبیات دیرینه که دورنمایی از ادبیات و زبان اوستایی و مادی و پهلوی است و بیشتر واژه‌های آن با زبان پارسی باستان و اوستا و پهلوی هماهنگ است و پیوستگی و هماهنگی آن قابل انکار نیست (صفی زاده، ۱۳۷۵، ۶۰۸ و ۶۰۹) ریشه در شیوه زندگی مردم کُرد در کُردستان دارد که به سده‌های قبل از ظهور اسلام برمی‌گردد. زبان کُردی یکی از زیرشاخه‌های زبان هند و ایرانی از خانواده هند و اروپایی محسوب می‌شود و امروزه اشعار و سروده‌های بسیاری از این زبان به جا مانده است؛ از جمله: «رستم نامه و هفت لشگر» که یکی از مجموعه اثر «شاهنامه کُردی» می‌باشد. این اثر را "سرهنگ الماس خان کندوله‌ای" شاعر قرن سیزدهم هجری در عهد "نادرشاه" و به زبان کُردی جنوبی اورامی در بخش حماسه پهلوانی به رشته نظم درآورده است. «منظومه‌ی هفت لشکر» کتابی است که ماجرای هفت مرتبه لشکر کشی ایرانیان به توران، با حضور تمامی خاندان رستم است (ستوده، ۱۳۷۴: ۲۵۰). ماجرای حماسی پهلوانی، با رعایت شاخصه‌های حماسی و در قالب حماسه‌ی مصنوع است. این اثر که در آن از «هفت خان جهانبخش» برای یافتن رخش نام می‌برد، بسیار گیرا و جذّاب است.

ما در این مقاله برآنیم که کتاب هفت لشکر الماس خان کندوله‌ای را براساس جنبه‌های داستانی- حماسی و پیوند آن با عناصر طبیعی و غیر طبیعی مورد بررسی قرار دهیم.

واژه‌های کلیدی: داستانی، حماسی، عناصر طبیعی و غیرطبیعی، هفت لشکر الماس‌خان کندوله‌ای.

---

* استادیارگروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه.
** کارشناس ارشد زبان وادبیات فارسی.

مقدمه

حماسه، پهلوانی‌ها و شرح رزم‌ها و دلاوری‌های بزرگان یک ملت برای تحقّق ایده‌ها و آرمان‌های ملـی کشور خویش است؛ بنا به گفته دکتر ذبیح الله صفا «حماسه، تجلی گاه تمدن یـا قسـمتی از تمـدن یـک ملت در لحظه‌ای است که به وجود می‌آید یا در حال وجود یافتن است» (صفا، ۱۳۸۴، ۱۰).

حماسه در سرشت و ساختار، از اسطوره جدا نیست و بیگانه با ساختار و زبـان و منطـق اسـطوره هرگـز نمی‌تواند آشنای حماسه باشد و حماسه را آنچنان‌که می‌سزد، دریابد (کـزازی، ۱۳۷۰، ۲). حماسـه، زاده‌ی اسطوره است و عبارت است از اشعاری روایی درباره‌ی رفتار و کردار پهلوانان به صورت پیونـد بـا عناصـر طبیعی و غیرطبیعی. حماسه شعری است غیر شخصی، بی‌طرفانه و دراماتیک. مهم‌ترین خواست آن نقـل داستان است. روی سخن او با سرور یا بخشنده‌ای نیست، بلکه تنها، کامل و مستقیم بـرای خـود اسـت و اشخاص ویژه خود را می‌آفریند با محیط و رفتـار آنهـا. در حماسـه بـی‌طرفـی درام‌آسـا در سـخن گفـتن اشخاص داستان نیز دیده می‌شود. در همه‌ی حماسه‌ها سخن‌گویی پهلوانان وجود دارد که حتی جزو پاره-های درخشان داستان به شمار می رود (خالقی مطلق، ۱۳۸۶، صص ۲۳ و ۲۴).

الماس‌خان کندوله‌ایی از جمله حماسه سرایان کُردزبان می‌باشد که مجموعه‌ی شـاهنامه کُـردی را بـه زبان شیوا و رسای کُردی اورامی (گورانی) به رشته نظم کشیده است. از جمله آثارش هفت لشـکر اسـت که یک منظومه‌ی ۴۴۶۰ بیتی می‌باشد. در این منظومه، شاعر عناصر حماسـه را بـه خـوبی در اشـعارش نمایان کرده است. به گونه‌ایی که مخاطبین کُرد زبان، به خاطر علاقه‌ی وافری که به سروده‌هایش دارند آنها را سینه به سینه حفظ کرده و برای نوادگان خود بازگو می‌کنند.

هفت‌لشکر قسمت پهلوانی شاهنامه الماس‌خان کندوله‌ایی می‌باشد که در آن شرح رزم‌هـا و نبردهـای پهلوانان ایرانی با پهلوانان تورانی برای حفظ اصالت و هویت میهنی خویش است. در هفـت لشـکر ماننـد دیگر حماسه‌های ملی جهان، چهارچوب و اصول حماسه به نحو احسن رعایت شده است به گونه‌ایی کـه روح حماسی اشعارش مخاطب را درگیر بزم‌ها و رزم‌هایش می کند.

آغاز داستان که یکی از اصول حماسه است که با گفتگوی افراسیاب و پیران آغاز می‌شود و بنا بـر روح شعر حماسی افراسیاب از نبردهای دیگر علیه ایران صحبت می‌کند و خواهان تشویق وزیر خویش پیـران برای مبادرت به انجام این لشکرکشی است.

وصف‌ها در «هفت لشکر» قوی و بی‌نظیرند. شاعر به خوبی از عهده‌ی توصـیف مجـالس رزم و بـزم و توصیف شب و روز و ... برآمده است. جنگ‌های تن‌به‌تن را موشکافانه همراه با جزئیاتش شرح مـی‌دهـد، جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها در کتاب مذکور، برنامه‌ریزی و حساب شده‌اند. با خنجر و شمشیر و کمند و گوپال و گرز همدیگر را در هم می‌کوبند. پهلوان از هر وسیله‌ایی در جای خود بهره مـی‌جویـد، جنـگ بـا آلات، قانون خاصی دارد. بعد از استفاده از سلاح‌های متفاوت در نهایت پهلوانان متوسل به کشتی گرفتن مـی-شوند.

در این منظومه، پهلوانان سپاه ایران و توران بعد از مبارزات روزانه‌ی خود شباهنگام بـه مراسـم بـزم و پایکوبی و تناول شراب و کباب می‌پردازند. هرکدام از پهلوانان به یک نوع از سلاح معروفند مثلا تیمور به کمان، بهرام به تبر، رستم به گرز، زرداد به اره و....

پهلوانان همگی اصالت و عرق ایرانی دارند، حتی تیمور و بهرام و پلنگینه پوش که مدت‌های مدید بـه کین‌خواهی با سپاه "کیخسرو"، مبارزه می‌کنند در نهایت هویتشان شناخته می‌شود و ایرانی بودنشان هویدا می‌شود. تمام پهلوانان، چه ایرانی و تورانی چـه بلغـاری و چینـی همگـی از قـدرت و شـجاعت فراوانـی برخوردارند، به گونه‌ایی که یک تن آن‌ها می‌تواند به تنهایی با یک لشکر مبارزه کنـد و آنهـا را شکسـت دهد. پهلوانان ایرانی به حیله‌ایی چون جادو متوسل نمی‌شوند اما دشمنان ایران از سحر و ساحری و جـادو بهره می‌گیرند. تمام عوامل منفی ماوراء الطبیعه برضد ایرانیان به هم متصل می‌شوند. مثلا دسـتی کـه از میان ابرهای بیرون می‌آید و رستم یک دست را از چنگ رستم می‌رهاند.

هنگام جنگ آلات موسیقی مخصوص نواخته می‌شود. حس انتقام نیز از جمله انگیزه‌های میـدان‌هـای نبرد است.

شیوه حدیث نفس در اشعار حماسی "الماس‌خان" که پهلوان بخش بزرگی از سرگذشت خود را خود نقل می‌کند پهلوان سخن می‌گوید و شاعر سکوت می‌کند. در این گفتگوها شاعر بی‌طرف ولـی در پرداخـت و پردازش صحنه فعال و یکه سوار میدان است.

به طور مثال در این ابیات که رستم طی یک خواب، حقایق بهرام تبردار و تیمور شـوخ کمـان بـرایش آشکار شد به گفتگو با پدرش زال می‌نشیند و او را از حقایق آگاه می‌کند:

پیر وات پیلتەن چێشەن زاری و شین / پەی چێشەن وەی تـەور مـەرێـزی ئـەسـرین[1] (بیـت ۱۱۱۶)

ئەگەر نە بەهرام دڵ ریش پیتن / مژدە بدەرە ئەولاد ویتن (بیت ۱۱۱۷)

نەبیرەی دەستان ئەولاد سامەن / هورێزە نەخوا دنیات وەکامن (بیت ۱۱۱۸)

(یعنی: پیر سفیدپوش به رستم گفت برای چه این‌گونه اشک می‌ریزی. از بهرام آزرده و رنجور شده‌ای به تو مژده می‌دهم که فرزند خودت است و نبیره‌ی دستان و از اولادان سام است از خواب برخیز که دنیا به کامت است).

"الماس‌خان کندوله‌ایی" که پیرو خط مشی حماسه سرای بزرگ ایران‌شهر می‌باشد مانند او عادات را بـر هم می‌زند و از ترکیب آنها با عوامل غیرطبیعی واقعه‌ایی جدید می‌آفریند ازنمودهـای برجسـته‌ی عناصـر داستانی – حماسی در اشعار حماسه‌سرای کُرد این عناصر می‌باشند:

۱- نام پوشی پهلوان حماسه از هماورد خود:

از اعتقادات جادویی اقوام کهن این بود که اسم معرف کامل مسمی است و اگـر کسـی اسـم کسـی را بداند بدین معنا است که او را به درستی می‌شناسد و بر او تسـلط کامـل دارد. (شمیسـا: ۵۲) در نبردهـای

[1] اشعار درج شده طبق منبع با شیوه نوشتار فارسی می‌باشد.

شاهنامه‌ی کُردی نیز چنین است، "قهرمان" نام خود را بر حریف آشکار نمی‌کند زیرا آشکار کردن نام برابر است با تسلط و چیرگی حریف بر او. از نمونه‌های این نام پوشی داستان پلنگینه پوش است که نام خود را از بهرام پنهان می‌کند:

واتش ئەی دلێر هۆرزه دەم / ئەر تۆ خەلاس بیت نه مەعرەکەی غەم (ب ۱۱۶۰)

ئەوسا وه گەزاف وێت بکەر وه مەرد/ وەرنه چه لایق وه تۆ حەرف سەرد (ب ۱۱۶۱)

نام نیشانت بواچه وەنەم / نەو دما حەمله باوەره پەنەم (ب ۱۱۶۲)

نه ژێر نەقاب وێت کەردەن پیوار / نەبیرەی کێنی بکەره ئیزهار (ب ۱۱۶۳)

پڵینگینه پۆش دەست دا وه شمشێر / روینان وەهەم وێنەی نەڕه شێر (ب ۱۱۶۵)

بهرام گفت ای دلیر هرزه گفتار، اگر از این معرکه نجات بیابی، خود را بـه گـزاف و دروغ پهلـوان مـی نامی و الا تو چه ارزشی داری حتی این حرفهای مأیوس‌کننده را بشنوی.

نام و نشانت را به من بگو، سپس به من حمله آور.

خودت را در زیر نقاب پنهان کرده‌ای بگو نبیره چه کسی هستی.

و پلنگینه پوش بدون توجه به سوال او جنگ را شروع کرد.

و هم چنین هنگام مقابله کردن رستم با بهرام، رستم نام و نسب را مـی‌پرسـد ولـی بهـرام نـام خـودرا کتمان می‌کند (ن.ک: بیت ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۴)

البته در بعضی از رزم‌ها در هفت‌لشکر، قهرمانان برای همدیگر آشکارا افشای نام می‌کنند و نام خویش را به هماورد می‌گویند. مثل رزم بهرام تبردار با برزو؛ هنگامی که بهرام نسب برزو را می‌پرسد:

واتش ئەی دلێر ئێرانی زەمین / نام تۆ چێشەن ئامانی پەی کین (ب ۱۰۷۴)

ئەسڵت چه کەسەن تۆ جه کامانی / کەسێ تۆ کیاست یا وێت ئەمانی (ب ۱۰۷۵)

ئابا و ئەجداد وێت بواچه وەڕاست / ئەو ڕۆ پەرێ جەنگ تۆ ئاواتم واست (ب ۱۰۷۶)

برزوو جواب دا وه لەفز شیرین / واتش ئەی شاه بولغاری زەمین (ب ۱۰۷۷)

نامێم برزوون تایفەی جەمشید / عەبەس مەکری تۆ وێت نائۆمید (ب ۱۰۷۸)

گفت: ای دلیر ایران زمین نام تو چیست که با این خشمناکی به جنگ آمده‌ایی

اصل تو کیست یا چه کسی تو را فرستاده است. آبا و اجدادت را معرفی کن زیرا آرزوی جنگ بـا تـو را دارم.

برزو با لفظی دلنشین جواب داد ای شاه بلغاری زمین من برزو از طایفه‌ی جمشید هستم بیهوده خودت را ناامید می‌کنی. (یقینا از من شکست می‌خوری)

یا در جنگ قطران با جهانبخش که وقتی جهانبخش از اصل و نسب قطران می‌پرسد او می‌گوید:

مەگەر نەشنەفتی نام من لی وەر / مواچان وه سەرهەنگان یەکسەر (ب ۱۳۹۰)

بابەو من وه دەست رۆستەم هەلاکەن / ئیسه جه دنیا ئەسیر خاکەن (ب ۱۳۹۱)

ئامام پەی قەساس بابەو وێم / پەی چێش وەی دەستوور تۆ ئامای نە ڕێم (ب ۱۳۹۲)

قطران در جواب گفت مگر نام مرا از این پیش نشنیده‌ای؟ زیرا تمام سرهنگان نام مرا بر زبـان دارنـد[۱].

پدر من به دست رستم هلاک شده‌است (قطران زندگی) و اکنون اسیر خاک است.

اکنون برای قصاص آمده‌ام و تو چرا بر سر راه من قرار گرفته‌ای.

این صراحت‌گویی در نام نسب خود روشی است برای تضعیف روحیه هم‌نبرد. البته غالبا در زمـانی کـه دوهماورد باید از نام هم آگاه شوند و اگر به هم معرفی نشوند، کتمان نام صورت مـی‌گیـرد و ایـن نقـش تعیین کننده‌ایی در حماسه دارد.

۲- جنگاوری و شهسواری پهلوانان شاهنامه:

در حماسه، پهلوانان دلیر، زورمند و سلحشورند که در مبارزه با قدرترین حریـف خـویش بـیم و هـراس ندارند و از رجز خوانی‌های حریف باکی ندارند، به طور مثال هنگام نبرد زال زرهـانی بـا دیوهـایی کـه از طرف افراسیاب به میدان آمده‌است که زال بدون ترس وارد میدان می‌شود:

دێو واتش وە زاڵ ئەرێ پیرەمەرد / عەبەس ئێرادە پەی مەیدانت کەرد (ب ۴۱۴۸)

زاڵ زوو واتش ئەی دێو بەدڕەنگ / فراوان نە لام نەهەنگ و پڵەنگ (ب ۴۱۴۹)

هەرچەند کە سنم باڵاتەر مشۆ / چوون نەهەنگ زۆرم زیادتر مبۆ (ب ۴۱۵۰)

سا کە ئیدش وات زاڵ ناموەر / هەوادا کەمەند پەی دێو کافەر (ب۴۱۵۱)

دیو به زال گفت: تو پیرمرد هستی و بیهوده اراده میدان نبرد کرده‌ای.

زال گفت: ای دیو بدذات نهنگ و پلنگ از من فرار می‌کنند.

زیرا هر چه که سنم زیادتر می‌شود مثل نهنگ پرزورتر می‌شوم.

و زال تا این را گفت کمندش را به سمت دیو به هوا پرتاب کرد.

۳- رجزخوانی پهلوانان حماسه و به کارگیری زبان طنزآلود:

هنگام مقابله‌ی دو پهلوان در میدان نبرد هریک به نحوی درصدد ضعیف کردن روحیه‌ی حریف هستند یکی از این شیوه‌ها رجز خوانی و لاف‌زنی قهرمانانه است. که با این حربه در تلاش است نیروی جهانی و روحانی هماوردش را تاراج کند و بر او دست یابد.

در نبرد رستم و بهرام هنگامی که بهرام سعی درتضعیف روحیه‌ی رستم دارد و او را مسخره مـی کنـد، بهرام می‌گوید:

واتش: پیلتەن خاوەن زۆر و زات / کوشندەی دێوان تەمام سەر بەسات (ب ۱۳۳۱)

بواچم پەرێت بزانە یەقین / ئەسڵم تایفەی بلغاری زەمین (ب ۱۳۳۲)

وە عەزم و جەزم ئیمام و بلغار / باوەرەم وە دەست ئێرانی دیار (ب ۱۳۳۳)

---

[۱] - گویا در فضای داستان جهانبخش او را سریع می‌شناسد.

ترکستان خاپوور بکەرۆم بەرباد / وێم بووم وه سالار هەردوو وه دڵشاد (ب ۱۳۳۴)
ئەر زەربێ داری باوەر بنمانه/ وەرنه وه بێچوون یەکتای زەمانه (ب ۱۳۳۵)
تەهمتن وێنه یاوەران یار / مەکەرووم دەر ساخ عەرسه کارزار (ب۱۳۳۶)

بهرام گفت ای پیلتن که صاحب زور و ذات هستی و کشنده ی تمام دیوان هستی این را (با حالت طنز به او می گوید)

به تو می‌گویم تا یقین داشته باشی که نژاد من از تورانی زمین است و با عزم استوار از بلغار آمده‌ام.
تا ایران را به دست بیاورم و ترکستان را یکسر نابود کنم و خودم پادشاه هر دو کشور شوم.
اگر ضربه‌ایی برای زدن داری، بزن، و گرنه به خداوند یکتا، قسم که تو را مثل یارانت زندانی می‌کنم و بر تو غالب می‌شوم.

۴- خوراک شگفت انگیز پهلوانان:

در هفت لشکر خوراک پهلوانان متمایز است و در یک وعده دو گور را بـه سـیخ مـی‌کشـند، در خـوان پنجم که جهانبخش برای رهایی رخش رفته‌است همراه گستهم دو گور را به سیخ می‌کشد:

دوو گۆڕ سەنگی هەر دو بود ستوور / کوشتەن نه سەحرا وه تیر پڕزوور (ب ۳۰۰۹)
ئاگرێ نەو دەشت سەحرا فرووزان / چەند خەروار هیزم وه یەک جار سووزان (ب ۳۰۱۰)
لاشه هەر دوو گۆڕ کەردەن وه کو ئاو / هەر دو وه تەعجیل سەرنیان وه خاو (ب ۳۰۱۱)

دو گور را به روش و آیین خود شکار کردند.
و در آن دشت آتشی با چند خروار هیزم بر پا کردند.
و لاشه ی هر دو گور را کباب کردند و با شتاب خوابیدند.

۵- مافوق و غیرعادی بودن پهلوانان:

مافوق و ماوراء طبیعت بودن برای قهرمانان حماسه امری طبیعی است که اگر در حماسه قهرمانان این خصوصیت را دارا نباشند شگفت می‌نماید؛ مانند زور و قدرت فیزیکی زال هنگام مبـارزه بـا دیـو تـورانی، تحمل نکردن وزن رستم توسط فیلان، با یک ضربه حریف را با اسبش تا کمر به خاک بردن و ....

۶- پرشکوهی نامهای پهلوانان:

نام‌هایی که پهلوانان دارند از هیبت و عظمت ویژه‌ایی بهره مند اسـت. مـثلا فرامـرز، رسـتم، سـهراب، برزو، گیو، بهرام تبردار، تیمور شوخ کمان، گرگین، پیران، رستم یکدست، هومان، گلبـاد، فرنطـوس گبـر، هژبر بلا و طوس، افراسیاب،گودرز، فرهنگ ورمه.

۷- غیرعادی بودن جانوران درحماسه:

رخش از جمله حیواناتی است که نمودی غیرعادی و خارق‌العاده دارد. حیوانی شگفت‌انگیز که مونس و یاور رستم در جنگهایش است به طوری که در غیاب رخش به خاطر دزدیده شدنش توسط رستم یکدست

تا پیدا شدنش، رستم در هیچ جنگی شرکت نمی‌جوید و اگر رستم انسانی شگفت است پنجاه درصد شگفتی و نیرومندی او به واسطه‌ی رخش می‌باشد. در هفت لشکر رخش حیوانی زبان فهم و دارای احساس معرفی شده‌است:

رەخش کە شنەفتش نام پیلتەن / شکۆفا نە تەرح گوڵ غونچە چەمەن (ب ٣۴٣٨)

یا اژدهاهای کوه پیکر که جثه‌ایی عظیم دارند، خروسا و پلنگان در هفت‌خان، رخش، اسب تیمور (گلرنگ) که مانند رخش توانی عجیب و شگفت انگیز دارد.

٨- نیروی شگفت‌انگیز گیاهان در حماسه:

گیاهی که به مهره کیخسرو معروف است از جمله گیاهانی می‌باشد که در هفت لشکر ویژگی شفابخشی و دارویی دارد؛ هنگامی که جهانبخش بعد از گذراندن هفت‌خوان طاقت‌فرسا رخش را رهایی می‌بخشد و با تنی مجروح برمی‌گردد رستم از مهره "کیخسرو" بر اندام مجروحش می‌مالد و سپس زخم-های او التیام می‌یابد که شاید همان هوم رازناک شاهنامه باشد که در اینجا اختصاص به "کیخسرو" دارد.

بەر ئاوەرد وە بەر موورەی شاە خسرەو / وەستش نە تۆی شیر وە دەوان دەو (ب ٣٦٦٠)

مهرە کیخسرو مالانە بدەن / راحەت بی ئەعزای بور هونەرمەن (ب ٣٦٦١)

٩- وجود دیوان و غولان و نیروهای جادویی در حماسه:

نیروهای شگفت و جادویی در حماسه بسیار بارزاست. به طوری که جنبه‌ی فرا واقعیت حماسه توسط این نیرو برجسته‌تر می‌شود.

جهانبخش در هفت‌خوان خود برای یافتن رخش، در خوان اول هنگامی که به چشمه می‌رسد و آنجا را منزلگاهی خرم وسبز پر از لاله های رنگارنگ می‌بیند در کنار آنها سنتوری را آویزان می‌یابد. و خوانی گسترده می‌بیند که پر از شیشه‌های شراب است در کنار آنها لوحی را می‌بینند که برخی طلسمات را برایش روشن کرده‌است. سپس دیوی را می‌بیند که به شکل پلنگی پدیدار شده‌است:

لوا بۆ گۆشەی کانی و مەرغزار / دیش کە پڵنگێ مەلعوون مردار (ب ٢٨٤٧)

مووش وێنەی درەفش بەڵکە زیادتەر / دەندان چوون سندان پەیک ئاهەنگەر (ب ٢٨٤٨)

چەمان چوون مەشعەل شەوان مەدرەوشا / چوون رەعد وەهار دەردم خرۆشا (ب٢٨٤٩)

سپس جهانبخش در می‌یابد که این از پلنگ دیوان و غولان است و باید همانطور که در لوح برایش توضیح داده‌اند عمل کند.

یا درخوان سوم که جهانبخش با دیوان و غولانی به شکل خروس و شیر و اژدها روبه‌رو می‌شد و هرچه از آنها را که می‌کشت بیشتر پدیدار می‌شدند.

شێر بی وە بێ‌گیان کەفت نەڕووی زەمین/ بوینە قودرەت رەبولعالەمین (ب ٢٩١٩)

هەر قەترە خوونش تکیا وە زەمین / بەر ئاما یەک شیر وە ڕووی قاروقین (ب ٢٩٢٠)

سارا و سەرزەمین یەکسەر بی وە شێر/ پۆشا رووی بسات وێنەی سیا قیر (ب ۲۹۲۱)

گەردەن دەورادەور وە چنگاڵ و چەنگ / سەرزەمین پڕبی نە شێر و پڵەنگ (ب ۲۹۲۲)

جهانبخش شیر را کشت و به قدرت رب العالمین هر قطره خونش که به زمین می‌ریخت.

شیری از زمین بلند می‌شد و تمام سرزمین را شیران فرا می‌گرفتند و اطراف جهانبخش یل را می-گرفتند و با او مبارزه می‌کردند.

ایرانیان در تمام جنگ‌هایی که با تورانیان انجام می‌دهند به علت غالب بودن نیروی قهرمانان ایرانی، تورانی‌ها از نیروی دیوان برای نبرد با ایرانیان استفاده می‌کنند.

مانند قرنطوس گبر و سایر دیوان که طی مبارزه در برابر قهرمانان ایرانی دوام نمی‌آورند.

۱۰- رویارویی پهلوان حماسه با یک ضد قهرمان:

قهرمانان حماسه در تمام مراحل زندگی خویش با یک ضد قهرمان روبروست. رستم گاه با بهرام، یا تیمور، یا یاقوت پوش و لعل پوش، یا کوهکش، یا پلنگینه پوش روبروست. او حاضر است که ضد قهرمانش را حتی اگر سهراب باشد (که زنده شده است)، بکشد. در خطاب به بهرام هنگامی که نسب او را می‌پرسد و او از پاسخ گفتن سرباز می‌زند:

وە مەرگ سوهراب نۆچە نۆجوان / وە تاج خوسرۆ شەهزادەی کیان (ب ۳۸٦۱)

کووبمت وە زەمین وە تای تیناتاک / وە مەودای خەنجەر مەکروومت هەلاک (ب۳۸٦۲)

ئەر بیت وە سوهراب زندە بیت نۆدەم / وە مسری ئابدار مەشکاومت وەهەم (ب ۳۸٦۳)

به مرگ سهراب که نوجوانی بود و به تاج خسرو شهزاده پادشاه قسم می‌خورم.

که تو را بر زمین می‌زنم و با خنجر هلاکت می‌کنم.

و اگر تو تبدیل به سهراب بشوی و دوباره زنده شوی با شمشیر مصری سینه‌ات را می‌شکافم.

در هر رویاریی و نبردی قهرمان درصدد است تا هویت پهلوانی خویش را حفظ کند، حاضر است حتی فرزندش را با شمشیر تیز بکشد اما مقام قهرمانی او دچار سقوط نشود. در تمام این مراحل قهرمان برآن است تا خلق و خوی قهرمانی‌اش را از خطر شکست و نابودی مصون بدارد. قهرمان با ضد قهرمانش شناخته می‌شود هر چه ضدقهرمان قدرتر و قویتر باشد قهرمان محبوب‌تر واقع می شود، برای این است که ضد قهرمان‌ها همگی قدرتی همسنگ قهرمانان حماسه دارند.

۱۱- نامعلوم بودن سرزمین‌ها در حماسه:

یکی از خصائص منظومه حماسی، ابهام زمان و مکان در آنست، به عبارت دیگر منظومه حماسی در زمان و مکان محدود نیست، زیرا هر قدر صراحت زمان و مکان بیشتر باشد، صراحت و روشنی وقایع بیشتر است و در نتیجه وقایع داستانی و اساطیری به تاریخ نزدیکتر می‌شود و ارزش حماسی منظومه از میان می‌رود (صفا: ۱۲).

مثلاً هنگامی که "الماس‌خان کندوله‌ایی" بهرام را بلغاری و تتاری معرفی می‌کند و بهرام از بلغار می‌آید تا ایران و ترکستان را تصرف کند، یا هنگامی که "کیخسرو" "افراسیاب" و "کرسیوز" را می‌کشد دستور می‌دهد تا آنها را درشهر تبریز خاک کنند، در حالی که میان تبریز تا توران فاصله هاست و به قیاس سایر شهرها و کشورها در هفت‌لشکر این چنین هستند.

۱۲- اغراق و مبالغه در حماسه:

اغراق[1] و بزرگ‌نمایی از ویژگی‌های حماسه است. در قدرت و نیرو، میدان‌های نبرد و رزم‌ها بزرگ نمایی شگفت‌انگیزی به کار رفته‌است و همین باعث می‌شود که حماسه رنگ جلوه‌ی خاصی به خود بگیرد.

همین بزرگ‌نمایی‌هاست که اشتیاق حماسی را در وجود خواننده برمی‌انگیزاند. به شنونده هیجان خاصی می‌بخشد و او را در رؤیاها و افسانه‌ها غرق می‌سازد. در هفت‌لشکر هم اغراق جایگاه ویژه‌ایی دارد:

یه‌کسه‌ر عاجز بین سان ستاران / سدای که‌ڕه‌نا شه‌عشه‌عه‌ی یاران (ب۱۰٤۸)

ته‌یران نه سه‌ما ئاهووان نه به‌ر / پڵنگ نه کۆهسار هه‌راسان یه‌کسر (ب۱۰٤۹)

مه‌له‌ک نه سه‌ما چه‌رخ نیلیگوون / مه‌که‌ردن سه‌یران ده‌ریان ده‌هر خوون (۱۰۵۰)

ماه و ستارگان از جنگ آنها و صدای کرنا و شعشعه یاران عاجز شدند و پرندگان در آسمان و آهوان در صحرا و پلنگ در کوهسار یکسره هراسان شدند و فرشتگان از آسمان و چرخ نیلیگون دریای خون جنگاوران را تماشا می‌کردند.

سارا و سه‌رزه‌مین بی وه لاله‌گوون/ خووناو جاری بی به وێنه‌ی جه‌یحوون (ب۷۸٤)

نه‌و سپای جه‌یحوون که‌س نه‌وێ دیار / نه ئێران سپاه نه دێو مردار (ب ۷۸۵)

نه به‌حر و نه به‌ڕ نه شیران کار / نه تۆز و نه ته‌م که‌س نه‌وێ دیار (ب ۷۸۷)

صحرا و سرزمین کاملا لاله‌گون شد و خونابه‌ی کشتگان مثل رود جیحون جاری شد. و از آن سپاه که مثل جیحون بود دیگر کسی پیدا نبود، و دریا و خشکی و جنگجویان به خاطر گرد و غبار ناپدید بودند.

داخڵ بین وه‌هه‌م دوو سپای خوونخوار / تووران چوو ده‌ریا ئێران چوون ئه‌ستار (ب ۱۰۰۱)

واتی نه‌فخی سوور ئاما وه دیار/ سدای قاڵ و قیل سپای سته‌مکار (ب ۱۰۰۲)

لاحه‌ول خێزیا نه سه‌حرای بێده‌ر / لاشه بێ حساب که‌فت نه ده‌شت و ده‌ر (ب۱۰۰۳)

زه‌مین گوڵ گوڵ بی نه خوون ره‌نگین / فورس ڕا نه‌داشت نه ڕووی سه‌رزه‌مین (ب۱۰۰٤)

مه‌لایک بی مات نه هه‌فتم سه‌ما / قه‌رارش بڕیا ماهی نه ده‌ریا (ب ۱۰۰۵)

دو سپاه برای جنگیدن داخل در یکدیگر شدند و توران مثل دریا و ایران مثل ستارگان شد.

---

[1]- مبالغه و اغراق آن است که در صفت کردن و ستایش و نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده‌روی کنند، چنان‌که از حد عادت معمول بگذرد و برای شنونده شگفت‌انگیز باشد. (همایی، بی تا، ۲۶۲)

گویی در صور دمیدند و قیامت به پا شد و صدای قال و قیل سپاه توران بلند شد.
و از آن صحرای بی‌کران لا حول بلند شد و لاشه و جسد فراوان از جنگاوران بر زمین نقش بست.
و زمین از خون کشته شدگان رنگین شد ودیگر جایی برای کس در زمین پیدا نمی‌شد.
فرشتگان آسمان از این جنگ متحیر شدند و ماهی دریای بی قرار و بی‌تاب شد.

۱۳- کاربرد کم و اندک آرایه‌های بدیعی در حماسه:

در یک منظومه حماسی (هفت لشکر) آرایه‌های بدیعی کاربرد پایینی دارد و اگر جای جای منظومه آرایه‌هایی به چشم می‌خورد به طور تصادفی بوده‌است زیرا یک شاعر زمانی از آرایه‌های بدیعی بهره می-جوید که تأثیر آن شعر را بر مخاطب افزایش دهد، حال آن‌که در ذات حماسه شگفت‌انگیزی و جذّابی تعبیه شده‌است و به خودی خود خواننده را جذب می‌کند و او را با دنیای رازناک اساطیری خویش آشنا می‌کند. ذات حماسه آرایه ها را بر نمی‌تابد، زیرا:

به زیورها بیارایند مردم خوبرویان را / تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی

۱۴- شخصیت‌پردازی

در باب معرّفی شخصیت‌های داستان باید گفت که شخصیت‌های اصلی داستان هرکدام بـه آلاتـی از جنگ خصیص یافته‌اند، مثلا "تیمور" شوخ کمان است و اکثرا در اشعار با تیرکمان رزم را شروع مـی‌کنـد. جهانبخش با شمشیر آغازگر مبارزه است، گرز به برزو اختصاص دارد، گـرز از آلات مهـم و معتبـر رسـتم است. سیف و شمشیر درجایی دیگر به "زواره" برادر رستم اختصاص یافته‌است، "فرامرز" به خنجر شـناخته شده‌است،، تبر از آن بهرام است و به "بهرام تبردار" مشهورند و سپاهش کلاً تبردارند، پلنگینه پوش اره به دست است و سپاهش هم اره به دستند، زرداد معمولاً اره به دست است. زرعلی موسوم بـه گـرز اسـت، و قطران با ساطور در جنگها نبرد می‌کند. گویی شاعر با اختصاص دادن آلات و افـزار جنـگ بـه پهلوانـان درواقع حکایت از یک نوع شخصیت فردی آنها دارد و هریک از آنان در مبارزه با یکی از اسباب رزم کـار آزموده‌تر و ماهرتر است. در استفاده از گرز برای جنگها هر کدام از پهلوانان عیار مشخصـی دارنـد؛ مـثلاً گرز بهرام هزار و صدمن است. گرز یاقوت پوش و لعل پوش و جهانبخش و برزو نُهصد من است که ایـن نشانگر آن است که همه‌ی این پهلوانان به این ظرفیت و عیار موصوف شده‌اند.

پوشش نیز در جنگ، نقش تعیین کننده‌ایی در شخصیت‌ها دارد؛ زیرا هرکسی ببـر بیـان نمـی‌پوشـد و کله‌ی دیو سفید برسر نمی‌گذارد در واقع این‌ها نماد فتح و پیروزی رستم هستند کـه آن را در جنگهـا بـه عنوان یک سنبل مورد استفاده قرار می‌دهد تا وسیله‌ی دفاعی و پوششی باشد.

برگ شر از جمله پوشش دیگری است که اغلب پهلوانان از آن استفاده می‌کنند و این پوشش اغلب به "بهرام" نسبت داده شده‌است. در جاهایی نیز رستم را چکمه‌پوش معرفی کرده‌است که مشخص نیست چه نماد و نشانی دارد. طوس منسوب به طلا پوش و زرینه کفش است. و درفش کوهکش (فرامـرز) را سـیاه معرفی نموده‌است زیرا رنگ سیاه دلالت بر نوعی تقدس رنگ دارد، برای مثال در شـاهنامه‌ی "فردوسـی"

به اسامی بازمی‌خوریم که این تقدس رنگ را کامل می‌کند مانند اسم سیاوش کـه بـه معنـی سـیاه‌رنـگ است یا اسب شب رنگ بهزاد یا شبدیز کیخسرو که به رنگ سیاه هستند. در هفـت لشـکر شخصـیت‌هـا کاملا مشخص است ایرانی‌ها صددرصد مثبت و تورانی ها ۸۷/۵% درصد منفی هستند.

شخصیت‌های مثبت	تبار	شخصیت‌های منفی	تبار
پلنگینه پوش	ایرانی	عقوردیو	تورانی
رستم	---	رستم یکدست	---
فریبرز	---	چهن	---
زال	---	قراخان	---
گستهم	---	شیده	---
سام	---	گرسیوز	---
برزو	---	پیران	---
فرامرز	---	افراسیاب	---
گرگین میلاد	---	شیردم بخارایی	---
گیو	---	هژبلا	---
جهانبخش	---	گلباد	---
لعل پوش	---	هوفان	---
یاقوت‌پوش	---	قرنطوس کبیر	---
زرداد	---	تبارای‌لعین	---
زرعلی	---		
تیمور	ایرانی و بلغاری		

درکنش شخصیت‌های داستان، در مورد رستم مردی تنومند و با هیبت مشاهده می‌شود کـه در غیـاب رخش، تنها فیل است که قادر به تحمل وزن اوست، کله دیو سفید از مؤلفه‌های بارز اوسـت تـا درهنگـام جنگ نماد پیروزی خویش را ظاهر کند، هم‌چنین گرز نُهصد منی او که این شاخصه در هفت‌لشـکر تنهـا مختص به او نیست بلکه پهلوانان دیگری چون یاقوت پوش، جهانبخش، بهرام، بـرزو، لعـل پـوش و... از آن برخوردارند. در مورد خصایص معنوی او در هفت‌لشکر باید یادآور شویم که او مردی باایمان و ملی‌گرا که در لحظات حساس با مناجات به درگاه ایزد متعال متقاضی محفوظ ماندن حیثیـت و آبـروی قـومی و ملی و هویت قهرمانی قهرمانان ملی ایران است به گونه‌ایی که دستگیری و اسارت پهلوان توسط دشـمن ننگ و هتک حرمت شمرده می‌شود آنجا که "کیخسرو" توسط "تیمور" به اسارت بـرده مـی‌شـود از ننـگ اینکـه آبروی ایران محفوظ بماند و او رسوا نشود خود را زیور می‌نامد.

"رستم" علاوه بر شجاعت ملی، دارای کیاست و فراست عقلی می‌باشد که چاره جویی هـای منطقـی در حـل بحرانهای رزمی ارائه می‌دهد؛ هنگام نبرد با بهرام (به علت مفقود شدن رخش) رزم با حریف را بـه زمـان دیگـر موکول می‌کند.

البته شخصیت رستم این‌گونه معرفی شده‌است که بسیار وابسته به رخش می‌باشد بـا مفقـود شـدن رخـش، نیرو و توان او نیز رو به کاهش است به طوری که در میدان‌های نبرد از جنگیدن با دشـمنان سـرباز مـی زنـد و حتی زمانی که ایران در مقابل تورانیان در حال هزیمت است و پهلوانان یک یک به میدان مـی‌رونـد از حرمـت وطن دفاع می‌کنند، رستم که مانند اسیری در غل و زنجیر است، تاب و توان شـرکت در نبردهـا را نـدارد. البتـه رخش نیز شاخص شده‌است، تنها یک چهارپای قوی هیکل تنومند نیست بلکه همدمی و انس وافـر بـا خداونـد خویش دارد. "زال" نیز از جمله شخصیت‌هایی است که در این منظومه پررنگ و محور مداراست، چاره اندیشـی- ها و کفایت و تدبیر این پیر سفید مو توانسته‌است در صحنه‌ی کارزار بسیاری از مشکلات را حـل و فصـل کنـد در واقع مثل یک فرمانده عمل می‌کند که جوانب و راههـای پیـروزی و شکسـت را مـی‌سـنجد و عیـار آنهـا را محک می‌زند. در این منظومه از جادوگری زال نیز یاد شده‌است به گونه‌ایی که درجنگ با دیوی ازتوران زمـین، دیو که او را می‌شناسد حضور او را در جنگ مایه‌ی جادو و مکر و نیرنگ می‌داند و با خود می‌گوید:

چه مکر و فئی کردشان و کار / ای پیرمرده هن وینه‌ی عیار

فرامرز از دیگر شخصیت‌هایی است که حس حسادت او به برزو برانگیخته می‌شود و او را وادار می‌کند که بـه صورت شخصی ناشناس و نقاب پوش و با عنوان کوهکش نـوه‌ی "ضـحاک" وارد رزم بـا بـرزو شـود تـا انتقـام خویش را از برزو گرفته و خود را محبوب رستم کند.

شخصیت "جهانبخش" و "گستهم" در هفت لشکر، مقدس نشان داده شده زیرا طی یک خـواب، توسـط پیـر- سپید پوش به رستم معرفی می‌گردند تا به رزم هفت‌خوان برای نجات رخش راهی‌شوند، یـک هـدف والاسـت که نیروی از دست رفته دوباره به رستم بازگردد و عزت و اعتبار ایران لکه‌دار نشود، در واقع رخش بازوی راسـت رستم محسوب می‌شود چون در غیاب رخش در میدان‌های نبرد، توان تاخت و تاز ندارد.

تیمور از دیگر شخصیت‌هاییست که درصدد دست‌یابی به پدر خویش، "برزو" اسـت تـا او را بـر تخـت‌شـاهی بنشاند، در این هنگام به تحریک افراسیاب بدکردار و بدکیش با ایران و ایرانیان و حتی پـدر ناشـناخته خـود وارد نبرد می‌شود ولی با عنایت خوابی که رستم می‌بیند و هاتفی که گره از رازهـای سربسـته و ممهـور مـی‌گشـاید، هویت تیمور برای رستم و زال فاش می‌گردد و مانع از وقوع فاجعه‌ی تراژدی می‌گردد.

"بهرام" نیز شخصیت دیگری است که درصدد دست یابی به ایران و توران اسـت، امـا در انتهـای راه و بعـد از نبردهای بی‌نظیر در میدان‌های رزم ایرانیان و تورانیان، مادرش هویت واقعی او را به رستم دیگر می‌شناساند.

نقطه‌ی اوج داستان توسط "کیخسرو" می‌باشد که با شکست دادن افراسیاب به یاری عابـد و گـرگین مـیلاد و کناره‌گیری از حکومت و رفتن به کوه دماوند و ناپدید شدن، "لهراسب" را به جای خویش بـه پادشـاهی منصـوب کرد.

۱۵- عناصر خرق‌عادت:

نشانه‌های خرق‌عادت (super natural) در منظومه‌ی هفت‌لشکر به وفور دیده می‌شود و به همین سـبب از حقیقت مانند کمتری برخوردار است. مبارزه‌های طولانی قهرمانان در میدان نبرد بـا هـم، جنگیـدن پهلوانـان ایرانی با دیوان و فایق آمدن بر آنها، آمدن هاتف غیبی و فرمان دادن به کیخسـرو بـرای تـرک تخـت شـاهی و رفتن به دماوند، آمدن دستی از میان ابرها و بردن گستهم و صلصال و باز در جایی دیگر بردن رستم یک‌دسـت،

طلسمات که نمود آشکاری در هفت‌خوان جهانبخش دارد؛ هفت‌خوان جهانبخش خود شامل عناصر خرق عادت است که از خوان اول تا هفتم سراسر پر از اتفاقات خـارق‌العـاده و فراتـر از واقعیـت اسـت. اسـتفاده از مهـره‌ی "کیخسرو" برای التیام بخشی به زخم‌های "جهانبخش"، نیروی بی‌نظیر زال در میدان رزم با آنکه بسیار پیر اسـت و صدها عناصر دیگر از جمله دو گور را با هم خوردن، استفاده از گرزهای نُهصد منی و هـزار و یکصـد منـی در میدان رزم، با گرز کوفتن بر سر حریف و تا کمر اسبان در خاک فرو رفتن و دوباره برخاستن و ادامـه‌ی جنـگ و ... همه‌ی این‌ها نشان از آن است که خرق عادت برابر است با اغراق و اغراق عنصر اصلی حماسه است.

نتیجه

نوآوری "الماس‌خان" به همراه مهارت او در مثنوی سرایی، وجود برخی مضامین محلی، واژگان اصـیل کُـردی و ترکیب‌سازی‌های فراوان و نیز پرداختن به داستان‌های مشهور که مردمان محـل زنـدگی شـاعر از آن روایـت داشته‌اند در قالب شعر کلاسیک کُردی و وزن مألوف و گوش آشنای هجـایی اثـر مانـدگاری در ادبیـات ایـران زمین مردم کُرد پدید آورده است که شایسته‌ی بررسی و تحقیق بیشتر است.

منابع:

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶) **حماسه پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی**، تهران، مرکز دایـره المعارف بزرگ اسلامی، کانون فردوسی.

ستوده، غلامرضا (۱۳۷۴) **نمیرم از این پس که من زنده‌ام**، تهـران، موسسـه انتشـارات و چـاپ دانشگاه تهران.

شمیسا، سیروس (بی‌تا) **انواع ادبی**، تهران.

صفا، ذبیح الله (۱۳۸۴) **حماسه سرایی در ایران**، تهران، انتشارات امیر کبیر.

صفی زاده بورکه‌یی، صدیق (۱۳۷۵) **نامه سرانجام (کلام خزانه)**، تهران، انتشارات هیرمند.

کزّازی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۰) **مازهای راز**، تهران، نشر مرکز.

کندوله‌ایی، الماس‌خان (بی‌تا) **رستم نامه**، هفت لشکر.

همایی، جلال‌الدین (بی‌تا) **فنون بلاغت و صناعات ادبی**.

بررسی چند نکته‌ی عروضی در دیوان «نالی» و تطبیق آن با ادب فارسی

دکتر سید اسعد شیخ احمدی [*]

چکیده:

شعر کلاسیک کُردی، در اوزان و بحور عروضی فراهم آمده است. پیشتر گمان می‌رفت، کاربرد بحور و اوزان در شعر کُردی مطابق با شیوه‌ی کاربرد آن در شعر عرب است که با کاوش و پژوهش ادبای کرد، معلوم شد شعر کلاسیک کُردی، در استعمال اوزان و بحور عروضی با شعر کهن فارسی تطابق بیشتری دارد تا با شعر عربی.

"نالی"، شاعر شعر کلاسیک کُردی، ابیاتی پراکنده هم به عربی سروده است که در دیوان وی فراهم آمده است. او این اشعار را در بحوری سروده است که شاعران شعر کهن پارسی، به ویژه شاعران سبک عراقی نیز، اشعار عربی و ملمّعات خویش را در آن بحور سروده‌اند و این شیوه، شیوه‌ای است که مخصوص شعر فارسی است و در شعر عرب به این شیوه این بحور، کاربرد نداشته است. از میان بحور ویژه‌ی شعر عرب، "نالی" غزلی نیز در بحر«بسیط» سروده است که شاعران مشهور پارسی‌گوی مانند: «عطّار و خاقانی و مولانا و سعدی» نیز هر یک، غزلی در این بحر سروده‌اند که این نشان از همداستانی و مطابقت این شاعر کُرد با شاعران شعر کهن پارسی است. و در مجموع تنوّع اوزان و بحور عروضی در دیوان "نالی"، نشان از تسلّط وافر او بر بحور و اوزان عروضی اشعار کُردی و پارسی و تازی است.

واژه‌های کلیدی: شعر کلاسیک کُردی، عروض، بحر و اوزان عروضی

---

[*] استادیار گروه ادبیات دانشگاه کردستان

مقدمه:

مُلا خضر احمد شاه ویس مکائیلی، متخلص به «نالی»، به سال۱۷۹۷ یا ۱۸۰۰ میلادی برابـر بـا سـال ۱۲۱۵ هجری قمری در روستای «خاک و خول»، شرق سلیمانیه‌ی عراق، به جهان آمد و به سـال ۱۸۵۵ میلادی (۱۲۷۳ هجری قمری) از جهان رفت (سه‌جادی، ۱۹۵۲: ۲۱۵ و ۲۱۴).

این شاعر بزرگ شعر کلاسیک کُردی، آنچنان شهرتی به هم رسانیده است که «هیمن»، شـاعر نـامور کرد، درباره‌ی وی گفته است: «همان‌گونه که هر خانواده ایرانی، در کنار قرآن کریم، دیوانی از "حـافظ" را هم با خود دارد، امید است که هر خانواده‌ی کرد نیز در طاقچه‌ی خانه‌شان، زیـر قـرآن کـریم، دیـوانی از "نالی" را بگذراند» (مقدمه دیوان "نالی"، ۱۳۶۸).

این شاعر به ادب زبانهای کُردی و پارسی و تازی آشـنا و مسـلط بـوده اسـت. وی در ادب کُـردی بـه شاعری متصنّع نامور است، بیشتر اشعار این شاعر مزیّن به صنایع ادبـی (بـه ویـژه ترصـیع و تجنـیس و موزانه) است:

جه‌نانی وه‌ک جینان کردم به ماوا　　　حه‌بیبه‌ی مالّیاوا مالّی ئاوا

(نالی، ۱۲۲:۱۳۶۸)

(جَنان: دل و جِنان: با کسر جیم، جنّت به معنی "فردوس" است، میـان ایـن دو صـنعت جنـاس نـاقص موجود است. "مالّیاوا": نام روستای معشوقه‌ی "نالی"، "حبیبه"، است. این زن بـا "نـالی" ازدواج کـرد، امـا از بخت بد در همان اوان جوانی و اوایل ازدواج درگذشت و "نالی" را بـه غـم فـراق مبـتلا سـاخت. «مالّـی ئاوا»ی دوم به معنی«خانه اش آباد» است، و میان این دو واژه نیز هم جناس تام و هـم جنـاس مرکـب، موجود است).

"نالی" در سرودن اشعار کُردی، از اوزان عروضی رایج در شعر کلاسـیک کُـردی، کـه برگرفتـه از اوزان شعر کلاسیک پارسی است، بهره برده است. از اوزان ویژه شعر عرب به ندرت استفاده کرده است و ابیات پراکنده عربی را هم که در دیوان وی موجود است، در اوزانی سروده‌است که در شـعر تـازی بـدان شـیوه شعر نگفته‌اند و این شیوه ویژه‌ی اشعار عربی موجود در دیوان شاعران ادب کهن فارسی است.

متن اصلی:

ادبیات کلاسیک کُردی (در زمینه‌ی شعر) به اشعاری گفته می‌شود که اوزان و قالبهای شعری آن متأثّر از شعر فارسی است (گه‌ردی، ۵:۲۰۰۳). پیشتر گمان می‌رفت که وزن شعر کلاسیک کُردی، کاملاً متـأثّر از اوزان شعر عربی است، هر چند عروض شعر فارسی و شعرکُردی، در اصل متأثّر از عروض شـعر عربـی است، اما شیوه‌ی به کارگیری، اوزان و بحور عروضی، در شعرکُردی، با شیوه‌ی کاربرد آن در شعر عربـی، متفاوت است و مشابه با شیوه‌ای است که شاعران ادب کهن فارسی از آن بهره گرفته‌اند و ایـن موضـوع

پژوهشگران، شعر کلاسیک کُردی را برآن داشت تا به کاوش در عروض شعر فارسی روی آورند (هه-ردی، ۶،۸:۲۰۰۴).

از آنجا که شاعران شعر کلاسیک کُردی اشعاری فراوان نیز به فارسی و به پیروی از شاعران پارسی-گوی، سروده‌اند، این شیوه در نحوه ی سرایش اشعار عربی نیز تأثیر داشته است؛ یعنی شاعران، کلاسیک کرد و از جمله "نالی"، اشعار عربی را به شیوه‌ای سروده‌اند که این شیوه در شعر عربی متداول نیست و شیوه‌ای است که شاعران ادب کهن پارسی بدان شیوه، شعرهای عربی و ملمعات خویش را سروده‌اند. برای نمونه "شیخ احمد جزیری" (از پیش‌آهنگان شعر کلاسیک کُردی که به سال ۱۵۶۰ میلادی به جهان آمد و در سال ۱۶۴۰ از جهان رفت) مستزادی، به عربی سروده است که قسمتی از آن چنین است:

یارامی قلبی بسهام اللحظات   هیهات نجاتی

مازال فداء لک روحی و حیاتی   من قبل مماتی

(مەلای جەزیری،۱۳۶۱: ۵۲۰)

یا را م	ی قل بی ب	س هامل ل	ح ظا تی
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

این مستزاد در بحر «هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف»، سروده شده است، در شعر عربی «بحر هزج دو رکنی» (مربّع) استعمال شده است. (در هر مصراع ۲ رکن) مانند:

اذا اصبحتَ فی عُسر   فلا تحزن له وافرح

(معروف ۱۹۸۷: ۱۰۵)

اذا اص بح	ت فی عس رن	ف لا تح زن	لَ هو وف ر ح
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن

و سرودن شعر عربی در بحر «هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)»، خاص شاعران شعرکهن پارسی است از جمله "مولانا" غزلی در این بحر دارد که مطلع آن چنین است:

اَفدی قمراً لاح علینا و تلالا   ما احسنه ربّ تبارک و تعالی

(بلخی،۱۳۶۳: ۱۶۹)

اف دی ق	م رن لا ح	ع لی نا و	تَ لا لا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

اشعار عربی و ملمّعات پراکنده‌ی سروده‌ی "نالی" نیز در بحـر «هـزج مـثمن اخـرب مکفـوف محـذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)» سروده شده‌اند که از اوزان ویژه‌ی شعر عرب نیست:

لا حول و لا طول و لا قدرة الا   بالله له القدرة و الکائن ماشا

(نالی،۱۳۶۸:۷۸)

لا حول	و لا طو ل	و لا قدر	ة ال الا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

بل لا ه	ل هل قدر	ة ول کائ	نُ ما شا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

یا بدر علواً و ضیاءً و کمالا   فالغضن مع الأَصل الی فرعک مالا

(همان:۱۱۴)

یا بدر	ع لو ون و	ض یا ئن و	ک ما لا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

فل غض ن	م عل اص ل	ا لا فر ع	ک ما لا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

بحور ویژه شعر عرب: طویل، مدید، بسیط، وافر و کامل است. (خطیب تبریـزی، ۱۳۶۸:۵و۳) و شـاعران عرب به این شیوه‌ای که "نالی" اشعار عربی خویش را سروده است، شعر نگفته‌اند.

اما همان‌گونه که پیشتر هم گفته شد، شاعران ادب کهن پارسی شعرهای عربی خـویش را در بحـور و اوزانی سروده اند که ویژه‌ی شعر فارسی است، مولانا در بحر «مضـارع مـثمن اخـرب مکفـوف محـذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)» گفته است:

اِن لم یکن لقلبک فی ذاته غنی   لم تغنه المناصب و المال و الکنوز

(بلخی،۱۳۶۲: ۷۴)

اِن لم ی	کن ل قل ب	ک فی ذا تِ	هی غ نن
مفعول	فاعلات	مفاعیل	فاعلن

لم تغ ن	هل مَ نا ص	بُ ول ما لُ	ول کُ نوز

مفعول	فاعلات	مفاعیل	فاعلات

«بحر مضارع» در شعر عربی به این‌گونه یعنی «مثمن اخرب مکفوف محذوف»، استعمال نشده است، در شعر عربی بحر«مضارع مربع» (یعنی دو رکن در هر مصراع) به کار رفته است. (بدیع،۱۹۹۱: ۱۳۸)

دعانی الی سعاد دواعی هوی سعاد

د عا نی ا	لی سعادن	دواعی ه	وی سعا دی

تأثیر اوزان ویژه‌ی شعر عرب بر اشعار "نالی":

از میان پنج بحر ویژه‌ی شعر عرب (طویل، مدید، بسیط، وافر و کامل) "نالی" از دو بحر طویل و بسیط، هر یک فقط یک بار، بهره برده است. وی در بحر طویل شعری سروده است که به گفته ی شارحان دیوان وی، بسیار نادر و کم نظیر است و واژه‌های کُردی را با واژه های عربی، درهم آمیخته است. واژه های کُردی را به گونه‌ای به کار برده است که گویی عربی است و برای آن اعراب هم در نظر گرفته است:

تری عینة الا بدانِ من (خاک و خول) هِ
تری مندل الاوراق من (توز و گردِ) هِ

(نالی،۱۳۶۸: ۴۰۳)

ت ری عی	ن تل اب دا	نِ من خا	کُ خولِ هی
فعولن	مفاعیلن	فعولن	مفاعلن

(بحر طویل مثمن مقبوض)

در کتاب مرزبان‌نامه هم شعری عربی در بحر طویل، نمایان است، که واژه پایانی آن فارسی است و واژه های فارسی را با واژه های عربی، کنار هم نشانده‌اند:

فلو ابصرت عیناک ما انا بعدکم علیه من البلوی لقلت (توآنی)

(وراوینی،۱۳۶۶: ۵۹۷)

ع لی هی	م نل بل وا	ل قل تو	تُ آ نی
فعولن	مفاعیلن	فعولن	فعولن

(بحر طویل مثمن محذوف)

در بحر بسیط نیز، غزلی (۹) بیتی از "نالی" برجای مانده است:

دووری له من خسته‌وه بێ سه‌به‌بی یاری من باری خودایا که تۆ بگری سه‌به‌-
بکاری من

(نالی،۱۳۶۸:۳۳۸)

دوری ل من	خس تَ وه	بی س ب بی	یا ر من
مستفعلن	فاعلن	مفتعلن	فاعلن

این ابیات در بحر«بسیط مثمن مطوی»، سروده شده است و طی تبدیل «مستفعلن» بـه «مسـتعلن (= مفتعلن)» است (معروف ۱۹۸۷:۷۷).

شاعران ادب کهن پارسی نیز، از میان بحور ویژه‌ی شعر تازی، در بحر«بسیط»، ابیاتی سروده‌اند کـه از جمله این شاعران می‌توان به "عطا"ر، "خاقانی"، "مولانا" و "سعدی" اشاره کرد، "خاقانی" گوید:

رفتم به راه صفت دیدم به کوی صفا   چشم و چراغ مرا جایی شگرف و چه جا

(خاقانی،۱۳۶۸:۵۴۹)

رف تم ب را	ه ص فت	دی دم ب کو	ی ص فا
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

چش مو چ را	غ م را	جایی ش گر	ف چ جا
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

و "عطار" نیز در این بحر غزلی سروده است با مطلع:

چون زلف تاب دهد آن ترک لشکریم   هندوی خویش کند هر دم به دلبریم

(عطار،۱۳۶۸:۵۰۰)

چن زل ف تا	بُ د هد	آ ترک لش	ک ر یم
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

هن دو ی خی	شُ کُ ند	هر دم ب دل	بَ ر یم
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

و "مولانا" گفته است:

در لطف اگر بروی شاه همه چمنی   در قهر اگر بروی کُه را زبن بکنی

(بلخی ۱۳۶۳: ۶)

در قه ر گر	ب ر وی	که را ز بن	ب ک نی
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

و سعدی گفته است:

دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری   تو خود چه آدمئی کز عشق بی خبری

(سعدی،۱۳۵۶:۶۱۵)

دانی چ گف	تُ م را	آ بل ب لی	س ح ری
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

تو خد چ آ	دَ مِ ئی	کز عشق ق بی	خ ب ری
مستفعلن	فعلن	مستفعلن	فعلن

نتیجه‌گیری:

شعر کلاسیک کُردی، در اوزان و بحور عروضی فراهم آمده است، پیشتر گمان می‌رفت، کاربرد بحور و اوزان در شعر کُردی مطابق با شیوه‌ی کاربرد آن در شعر عرب است که با کاوش و پژوهش ادبای کرد، معلوم شد، شعر کلاسیک کُردی، در استعمال اوزان و بحور عروضی با شعر کهن فارسی تطابق بیشتری دارد تا با شعر عربی.

"نالی"، شاعر شعر کلاسیک کُردی، ابیاتی پراکنده هم به عربی سروده است که در دیوان وی فراهم آمده است، او این اشعار را در بحوری سروده است که شاعران شعر کهن پارسی، به ویژه شاعران سبک عراقی نیز، اشعار عربی و ملمّعات خویش را در آن بحور سروده‌اند و این شیوه، شیوه‌ای است که مخصوص شعر فارسی است و در شعر عرب به این شیوه این بحور، کاربرد نداشته است. از میان بحور ویژه‌ی شعر عرب، "نالی" غزلی نیز در بحر «بسیط» سروده است که شاعران مشهور پارسی‌گوی مانند: (عطّار و خاقانی و مولانا و سعدی) نیز هر یک، غزلی در این بحر سروده‌اند، که این نشان از همداستانی و مطابقت این شاعر کُرد با شاعران شعر کهن پارسی است. و در مجموع تنوع اوزان و بحور عروضی در دیوان "نالی"، نشان از تسلط وافر او بر بحور و اوزان عروضی اشعار کُردی و پارسی و تازی است.

منابع:

۱- بدیع یعقوب، امیـل (۱۹۹۱) **المعجم المفصل فی علـم العـروض و القافیـه و فنـون الشعر**، بیروت، دار الکتب العلمیه.

۲- بلخی، جلال الدین محمد (۱۳۶۳) **کلیات شمس**، تهران، امیر کبیر.

۳- جزیری، احمد (۱۳۶۱) **دیوان**، تهران، سروش.

۴- خاقانی، بدیل بن علی (۱۳۶۸) **دیوان**، تهران، زوار.

۵- خطیب تبریزی، یحیی بن علی (۱۳۶۸) **المتن الکافی، فی فنی العروض و القـوا فـی**، مهاباد، سیدیان

٦- سەجادی، علاء الدین (۱۹٥۲) **مێژووی ئەدەبی کوردی**، بغداد، چاپخانەی معارف.

۷- سعدی، مصلح الدین، مشرف بن عبدالله (۱۳۵۶) **کلیات سعدی**، تهران، امیرکبیر.

۸- عطار، فرید الدین (۱۳۶۸) **دیوان**، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

۹- گەردی، عەزیز (۲۰۰۲) **ڕابەری کیشی شیعری کلاسیکی کوردی**، سلیمانی، چاپخانە-ی دیکان.

۱۰- معروف، نایف و عمر الاسعد (۱۹۸۷) **علم العروض التطبیقی**، بیروت، دار النفائس.

۱۱- "نالی"، احمد شاه ویسی مکائیلی (۱۳۶۸) **دیوان**، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.

۱۲- وراوینی، سعد الدین (۱۳۶۶) **مرزبان نامه**، تهران، صفی علیشاه.

۱۳- هردی، احمد (۲۰۰۴۱) **العروض فی الشعر الکُردی**، اربیل، المجمع العلمی الکردستانی.

بررسی سبک‌شناختی اشعار محوی

امید یاسینی [*]
دکتر اسماعیل شفق [**]

چکیده:
سبک (Style) عبارت است از زبانی ویژه که تحت تأثیر دیدی خاص یا ذاتی خاص به وجود مـی‌آیـد. در اصطلاح ادبیات، سبک، روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیبات کلمات است. سـبک شـعر، یعنی مجموع کلمات و لغات و طرز ترکیب آنها از لحاظ قواعد زبان و مفاد معنی هر کلمـه در آن عصـر و طرز تخیّل و ادای آن تخیلات از لحاظ حالات روحی شاعر که وابسته به تـأثیر محـیط و طـرز معیشـت، علوم و زندگی مادی و معنوی هر دوره می‌باشد. عناصر تشکیل دهنده‌ی سـبک (ادبـی) عبارتنـد از: نـوع گزینش واژگان، زبان تصویری، شکل ساختمان جمله. با ظهور علم زبان‌شناسی در قـرن بیسـتم، سـبک موضوعِ یکی از شاخه های اصلی آن – سبک شناسی- شد که آن را دانش گونه‌های کاربردی زبان می-توان خواند. آبرامز A.B Abrams سبک را منشی زبان شناختی در نظم و نثر می‌داند و می‌گویـد: یـک اثر بر مبنای انتخاب کلمات، ساختمان جلمـه و نحـو، میـزان غلظـت و نـوع کـاربرد آرایـه‌هـای ادبـی و خصوصیات بلاغی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. سبک زاده‌ی عملی است کـه انگیـزه‌ی آن نـوعی هیجـان است و رابطه‌ی اثر آفرین را با واقعیت بیان می‌کند و به قـول لوکـاچ Lukag، شـکل خـاصّ محتـوایی خاص است.

---

[*] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان.
[**] دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان.

در این پژوهش، پس از بحث درباره‌ی سبک شناسی، ویژگی‌های آن در شعر "محوی" بررسی می‌شود تا مشخص گردد که این کارکرد ادبی تا چه اندازه توانسته در شعر او نمود یابد. روش در این تحقیق، تحلیلی بوده که اشعار "محوی" را در سطوح واژگانی، ترکیبات، نحو و حروف مورد بررسی و مداقّه قرار می‌دهد تا ویژگی‌های سبکی اشعار وی نمایان گردد. بعد از کندوکاو اشعار محوی مشخص گردید وی با تسلّطی که بر ذخایر زبانی دارد، به خوبی توانسته با بهره‌گیری گسترده از واژگان و ترکیبات زیبا و برخی از کاربردهای کهن واژگانی و نحوی، موجب تشخص زبان شعری خود گردد.

واژه‌های کلیدی: اشعار محوی، سبک، زبان، واژگان، نحو، حروف.

مقدمه:

سبک (Style) عبارت است از زبانی ویژه که تحت تأثیر دیدی خاص یا ذاتی خاص به وجود می آید. اما در این که این زبان ویژه را چه عاملی به وجود می‌آورد، اختلاف وجود دارد. آیا حاصل عدول از زبان معیار است From the norm Deviation یا طبیعت خاص گوینده (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۶۶۲)، حاصل نهفته‌های ذهنی گوینده است (درگاهی، ۱۳۶۶: ۱۷۲) یا ناشی از دید ویژه نسبت به جهان. (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۴) هر چه باشد ارتباط بین گوینده و زبان، به حدی است که به اعتقاد بعضی، سبک نام گوینده را جار می‌زند (همان: ۷). هرچند پیوند میان زبان و معنا غیر قابل انکار است، اما در سبک شناسی بیشتر زبان مورد توجّه است و همواره «چگونه گفتن» مدّ نظر می‌باشد تا «چه گفتن». در اصطلاح ادبیات، سبک روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیبات کلمات است. سبک شعر، یعنی مجموع کلمات و لغات و طرز ترکیب آن‌ها، از لحاظ قواعد زبان و مفاد معنی هر کلمه در آن عصر، و طرز تخیل و ادای آن تخیلات از لحاظ حالات روحی شاعر، که وابسته به تأثیر محیط و طرز معیشت، علوم و زندگی مادی و معنوی هر دوره می‌باشد. "بهار" سبک را «تحقق ادبی یک نوع ادراک در جهان Conception که خصایص اصلی محصول خویش را مشخص می‌سازد» (بهار، ۱۳۷۵:ج۱،مقدّمه) می‌داند. در عصر بهار مفهوم «ادراک» -که دید ویژه نسبت به جهان و رابطه ذهن و زبان، زبان و هستی را در ذهن ایجاد می-کند- رایج نبوده است. جسجوی "بهار" بیشتر در لایه‌های زبان صورت پذیرفته و به ساحت معنا وارد نشده است. "شمیسا" اگر چه در ادبیات، چگونگی بیان را مهم‌تر از محتوا می‌داند، اما نگرش ویژه خالق اثر ادبی نسبت به جهان، ذهنی بودن آثار Subjective و یا عینی بودن آن ها Objective شادگرایی و غمبارگی آن ها را نیز مورد توجّه قرار می دهد (شمیسا، ۱۳۷۱: ۸۶).

با ظهور علم زبان شناسی در قرن بیستم، سبک موضوعِ یکی از شاخه‌های اصلی آن – سبک شناسی – شده است که آن را دانش گونه‌های کاربردی زبان می‌توان خواند. آبرامز A.B Abrams سبک را منشی زبان شناختی در نظم و نثر می‌داند و می‌گوید: یک اثر بر مبنای انتخاب کلمات، ساختمان جمله و نحو، میزان غلظت و نوع کاربرد آرایه‌های ادبی و خصوصیات بلاغی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. سبک زاده‌ی عملی است که انگیزه‌ی آن نوعی هیجان است و رابطه‌ی اثر آفرین را با واقعیت بیان می کند و به قول لوکاچ (Lukag)، شکل خاصّ محتوایی خاص است. در بیشتر گونه‌های سبکی که زبان‌شناسان به آنها پرداخته‌اند، نظم و آرایشِ کلمات یا انتخاب از میان ساخت‌های دستوریِ متفاوت مطرح است. سبک داشتن برای اثر در حکم شخصیت داشتن برای فرد است. سبک در زبان شاعر پرتو می‌افکند و بن مایهٔ زبان شاعر در هر دوره‌ای همان زبان معیارِ آن دوره است. البته شاعر این زبان را عیناً به کار نمی‌برد بلکه، به ضرورت و گاه به تفنّن، در آن کمابیش تصرف می‌کند تا هم پیام خود را منتقل سازد و هم زیبایی آفرینی کند. می‌توان گفت که زبان معیار را به زبان هنری تبدیل می‌کند (سمیعی، ۱۳۸۶: ۶۷). در مطالعات سبکی، شایسته است به این نکتهٔ اساسی توجه شود که سبک – خواه در مرتبهٔ انتخاب خواه در

مرتبهٔ نوآوریِ هنجارگریزانه - در همهٔ شئون زبانی- دستگاه آوایی، عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی، ساختارِ سخن، جلوه‌گر می شود. در واقع، همین جلوه‌های سبکی است که به آثار شاعرانه تنوع بی‌حد و حصر می‌بخشد و آنها را با الوان و صورِ بی شمار به نمایش می‌گذارد، از جهاتی به هم نزدیک و از جهاتی دیگر از هم دور می سازد.

"محوی" از شاعران قرن نوزده میلادی، در «بالخ» از توابع سلیمانیه از شهرهای عراق دیده بـه جهان گشود. وی در سبک شاعری خود به "نالی" شاعر کُرد نظر داشته‌است. از آن‌جایی کـه وی هم عصر شاعران دوره بازگشت ادبی در ایران می‌باشد، همانند آن‌ها که سبک شاعران سبک خراسانی و عراقی را مدّ نظر قرار دادند، محوی نیز در اشعار فارسی خود به شاعران سبک عراقی، خاصّه حافظ نظر دارد و حتی گاهی مصرع‌هایی از حافظ را تضمین کرده است.

در این پژوهش، پس از بحث درباره‌ی سبک‌شناسی، ویژگی‌های آن در شعر "محوی" بررسی می‌شود تا مشخص گردد که این کارکرد ادبی تا چه اندازه توانسته در شعر او نمود یابد. روش در این تحقیق، تحلیلی بوده که اشعار فارسی "محوی" را در سطوح واژگانی، ترکیبات، نحو و حروف بررسی می‌کند تا ویژگی‌های سبکی اشعار وی نمایان گردد.

ساختار فعل:

برخورد "محوی" با افعال در اشعار خود به چند شکل مختلف بروز پیدا نموده است .به گونه‌ای که گاهی با استفاده مناسب از فعل‌های پیشوندی تشخص خاصی به اشعارش بخشیده است. گاهی هم با روی آوردن به افعال ساده کهن و نشاندن آن افعال در کنار دیگر افعال، موجب برجستگی شعر خود شده است. افعال به کار رفته در شعر "محوی" را می‌توان به انواع زیر تقسیم کرد:

فعل‌های پیشوندی:

«فعل‌های پیشوندی» به آن دسته از افعالی اطلاق می‌شود که از یک پیشوند و یک فعل ساده ساخته می‌شوند. «گاهی این پیشوندها در معنای فعل ساده تأثیر می‌گذارند و فعلی با معنای جدید می‌سازند، مثل: افتاد و برافتاد و یا انداخت و برانداخت و گاهی هیچ معنای تازه‌ای به فعل ساده نمی‌افزایند. اگر چه از نظر تاریخی بار معنایی جدیدی به فعل می‌افزوده‌اند، امروز تأثیری در معنی فعل ندارند؛ یعنی فعل ساده و پیشوندی آن‌ها یک معنا می‌دهد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۹)

محوی از افعال پیشوندی، یا پیشوندهای«بر»،«ب»،«در» و«باز» در شعر خویش بهره جسته است. برای نمونه «بگرفت» در شعر ذیل:

دلم **بگرفت** از گفتار پر بی‌مایه‌ی واعظ　　　بخوان ای بذله‌خوان اشعار ساقی نامه حافظ

(محوی:۵۴۸)

در خور تأمل است افعال پیشوندی در شعر محوی تشخص شعر کمک بیشتری می‌کنند برای نمونه در شعر زیر:

خورشید جمالش ز نظر گم شد و **برخاست** صد محشر و بارد ز دو چشمم همه انجم
(محوی:۵۵۸)

وندهایی که محوی با استفاده از آن ها افعال پیشوندی ساخته است، عبارتند از:

۱) **ب**: از پیشوندهای است که محوی به فراوانی در شعر خود از آن استفاده کرده است. پیشوند «ب» در آغاز فعل قرار می‌گیرد، با آن که در معنای فعل تغییری ایجاد نمی‌کند، اما بر انجام دادن یا انجام ندادن فعل تأکید می‌نماید. در سبک‌شناسی "بهار" در باب این پیشوند چنین آمده است: «(ب)ای تأکید را صاحبان فرهنگ (ب)ای زینت نامیده‌اند و بعضی آن را (ب)ای زاید نام داده‌اند، ما آن را بای تأکید می‌دانیم، زیرا هیچ حرفی یا ابزاری در زبان نیست که محض زینت یا به زیادتی استعمال شود.» (بهار،۱۳۷۵: ۱/۳۳۳). "محوی" از این پیشوند در افعال خود بسیار سود جسته است برای نمونه در شعر ذیل:

بگداخت:

«محوی» ز تب شوق تو **بگداخت** خود ای شمع امشب به عزاخوانی پروانه برون آ
(محوی: ۵۱۴)

بشد و بگفتم:

بشد مژگان چشمش باز در هم که این باز قضا دارد چه در چنگ
معلم چون رخش را زد به سیلی **بگفتم** آفتاب آمد به خرچنگ (محوی:۵۵۳)

و:

بگفتم چشم میگونت پر است از شورش امشب، بگفت: خرابات من آباد است از این خونریزی و آشوب
(محوی:۵۲۲)

نمونه‌های دیگر: **بگداخت**:(محوی:۵۱۴). **بمردم**:(محوی:۵۱۵). **بدهد**:(محوی:۵۱۷). **بگشا**:(محوی:۵۱۸). **بنمود**: (محوی:۵۲۲). **بگفتم**:(محوی:۵۲۲). **بسود**:(محوی:۵۲۵). **بشد**:(محوی:۵۲۵). **بدویدیم**:(محوی:۵۲۷). **بگرفت**:(محوی:۵۲۸) **بدار** (محوی:۵۲۹). **برسد**:(محوی:۵۳۲). **بنما**:(محوی:۵۳۲). **بسپارند**:(محوی:۵۳۶). **بیامد**:(محوی:۵۳۶). **بگذاشت**:(محوی:۵۳۷). **بفروختند**:(محوی:۵۳۸). **بگشود**:(محوی:۵۴۰). **بسوخت**:(محوی:۵۴۷). **بگرفت**:(محوی:۵۴۸). **بنمود**:(محوی:۵۵۲). **بماند**:(محوی:۵۵۴). **بگریم**:(محوی:۵۵۹و۵۶۰). **بنواخت**:(محوی:۵۶۰). **بگفت**:(محوی:۵۶۲و۵۶۸). **بنما**:(محوی:۵۶۶).

شایان عنایت است کاربرد این پیشوند در زبان امروز -که از ویژگی‌های شعر گذشته است- موجب تشخّص زبان شاعر می‌شود. زیرا «یکی از اختصاصی‌ترین مختصه‌های سبکی مکتب خراسان استفاده از "ب" و پیوند دادن آن به فعل جهت تأکید و اثبات آن است. گفتنی است استفاده از "ب"ای تأکید مثل سایر

عناصر سنتّی زبان تنها در زبان‌هایی صورت موفّق می‌گیرد که روح کهن گرایی در آن‌ها غالب باشد» (علی‌پور، ۱۳۷۸:۳۲۰).

۲) **بر**: یکی دیگر از پیشوندهایی که امروز کاربرد آن در زبان گفتاری و حتی نوشتاری اندک است «بر» می‌باشد. به همین سبب کاربرد آن را در افعال مورد استفاده، می‌توان حاکی از تمایل شاعر به کاربرد واژه‌های کهن دانست؛ باید توجه داشت که این پیشوند گاه معنای فعل را تغییر می‌دهد، از آن جمله فعل «برآمد» در شعر ذیل:

بر آمد:

دگر یعقوب از غمزاده باشد شکوهش کز چاه — **برآمد** یوسف از وی دل در آن چاه ذقن گم شد

(محوی:۵۳۶)

پیشوند «بر» گاهی هم موجب تغییر معنای فعل نمی‌شود، اما شاید بتوان آن را نوعی تأکید بر انجام پذیرفتن یا نپذیرفتن فعل به شمار آورد:

ز باده رُخ **برافروزد** که با یک جلوه‌ام سوزد — نگهدارش خدا دلسوزی دلدار ما بنگر

(محوی:۵۴۲).

و:

زلف را تا شانه زد دل ها **برآشفت** این چه کرد — کرد صد دل را حزین و یک دل شمشاد شاد

(محوی: ۵۳۴).

نمونه‌های دیگر: **برگردد**:(محوی:۵۲۲). **بردار**:(محوی:۵۲۲و۵۳۲). **برکش**:(محوی:۵۳۱). **برافگن**:(محوی:۵۳۲). **برآشفت**:(محوی:۵۳۴). **برآمد**:(محوی:۵۳۶). **بردار**:(محوی:۵۳۷). **برمی نهد**:(۵۳۸). **برآید**:(محوی:۵۵۴) **بردارد**:(محوی:۵۵۵). **برآرم**:(محوی:۵۵۸). **برافگن**:(محوی:۵۶۱). **برزند**:(محوی:۵۶۳). **برناید**:(محوی:۵۶۹).

۳) **در**: محوی گاهی از افعالی با پیشوند «در» در شعر خود سود می‌جوید. برای نمونه به فعل «درباخته ایم» در شعر ذیل اشارت می‌شود.

دنیا همه هیچ است ولی هیچ‌تر از وی — ماییم که **درباخته‌ایم** این همه با هیچ

(محوی:۵۳۰)

در شعر ذیل شاعر با به کار بردن فعلی با پیشوند «در» و فعل «شگفتم» موجب تشخّص زبانش شده است.

در شگفتم من از این سودا که تو یک مشت خس — با چه رو رو بر کُه آتش فشان آورده‌ای

(محوی:۵۶۷)

نمونه های دیگر: **درربود:**(محوی:۵۲۰). **درباختیم:**(محوی:۵۳۸). **درکشم:**(محوی:۵۴۶). **درگرفت:**(محوی:۵۵۲). **درآ:**(محوی:۵۶۴). **درنمی‌تازد:**(محوی:۵۶۷). **درشگفتم:**(محوی:۵۶۷). **درآ:**(محوی:۵۶۸). **دریابید:**(محوی:۵۷۰).

۴) **باز**: این پیشوند در دوره‌ی اول شعر فارسی به همراه فعل کاربرد داشته و «در زبان فارسی دری به صورت (باز)، (وا) و (واز) به کار رفته است.» (مدرسی،۱۳۸۶: ۹۰) شاعر با کاربرد این پیشوند به همراه فعل متناسب با آن، خواننده را به دوران گذشته می‌برد. "محوی" از این پیشوند در شعر خود استفاده کرده است. مانند (باز افروز) در شعر ذیل:

اَلا یا ایها السّاقی اَدر کأساً و ناوِلها　　　به نور می تو **باز افروز** شمع کشته‌ی دل‌ها

(محوی:۵۱۸)

و:

باز بر دست آن نگار دیده باز از بهر صید　　　رفت و **باز آمد** یکی باز قضا باز، العیاذ

(محوی:۵۴۱)

محوی با به کاربردن فعل (باز آمد) و تکرار واژه (باز) در شعر خویش موسیقی ایجاد کرده است. در فضای تغزلی شعر، از زبان عادی فاصله گرفته و به شعر خود برجستگی بخشیده است. نمونه‌های دیگر:

بازمی‌ناید: (محوی:۵۲۰). **بازنگردیدی**:(محوی:۵۳۱) **بازگرد**:(محوی:۵۳۵). **بازآمد**: (محوی:۵۴۱و۵۴۲).

فعل ساده:

یکی دیگر از روش‌های که شاعر به یاری آن به اشعارش تشخص می‌بخشد، به کارگیری افعال ساده-ای است که در دوره‌های گذشته مورد استفاده قرار می‌گرفته و امروزه از زبان معیار کنار رفته‌اند. باید یادآور شد «فعل ساده، فعلی است که تنها از یک پایه‌ی واژگانی (= عضو فعلی) تشکیل شده و قابل تجزیه نیست.» (مدرسی، ۱۳۸۶: ۲۴۵). "محوی" در این نوع کاربرد، بیشتر از فعل‌های ساده‌ای استفاده کرده که امروزه کاربردی ندارند. نظیر افعال زیر:

خرامد:

قمریان باغ قدس از شوق کوکو می‌زنند　　　تا سوی محشر **خرامد** سرو موزون شما

(محوی:۵۱۶)

فگند:

نور حسنت ماه را شق، آفتاب از پا **فگند**　　　آفرین ایزدی بر دست و بازوی شما

(محوی:۵۱۷)

گونه‌ی دیگر از افعال به کار رفته در شعر محوی، افعال ساده‌ای هستند که با ساخت‌هـای دیگـری در شعر امروز استفاده می‌شوند، امّا به شکل به کار رفته در شعر محوی در زبان هنجـار و معیـار دیگـر رایـج نیستند:

فتاده:

مدهوش خماریم **فتاده** به در دیر   بر کف قدح ای شوخ ز میخانه برون آ

(محوی:۵۱۴)

استاده:

گدای کمترینش را بود شأنی که در پیشش   چو پیش شه گدا **استاده** شاهانند گردن کج

(محوی:۵۲۹)

فعل‌های «فتاده» و «استاده» امروزه به شکل «افتاده» و «ایستاده» رایج است و به این شکل کـاربرد ندارد.

نمونه‌های دیگر:

نمـودم:(محـوی:۵۱۵)، **گشـتم**:(محـوی:۵۱۵)، **ربایـد**:(محـوی:۵۱۵)، **گـذار**:(محـوی:۵۱۶)، **باشـدم**:(محـوی:۵۲۱)، **رانـم**:(محـوی:۵۲۲) **دانـم**:(محـوی:۵۲۲)، **گشـود**:(محـوی:۵۲۵)، **تابنـد**:(محـوی:۵۲۵)، **رمیـدیم**:(محـوی:۵۲۷)، **طپیـدیم**:(محـوی:۵۲۷)، **گـذارد**:(محـوی:۵۲۹)، **افـزود**:(محـوی:۵۲۹)، **نایـد**:(محـوی:۵۳۰)، **مـی‌فتـد**:(محـوی:۵۳۲)، **گزینـد**:(محـوی:۵۳۳)، **افگنـدی**:(محـوی:۵۳۴)، **سـزد**:(محـوی:۵۳۵)، **فگنـد**:(محـوی:۵۳۶)، **گـذار**:(محـوی:۵۳۷)، **افروختنـد**:(محـوی:۵۳۸)، **اندوختنـد**:(محـوی:۵۳۸)، **ربـود**:(محـوی:۵۴۱)، **گشـت**:(محـوی:۵۴۲)، **یابـد**:(محـوی:۵۴۲)، **افگنـد**:(محـوی:۵۴۲)، **نایـد**:(محـوی:۵۴۳)، **نمـودی**:(محـوی:۵۴۵)، **تـراود**:(محـوی:۵۴۶)، **دمیـد**:(محـوی:۵۴۷)، **نمـود**:(محـوی:۵۵۰)، **دانـد**:(محـوی:۵۵۲)، **افگنـد**:(محـوی:۵۵۲)، **خواننـد**:(محـوی:۵۵۴)، **افـزود**:(محـوی:۵۶۰)، **سـزد**:(محـوی:۵۶۰)، **گشود**:(محوی:۵۶۶)، **استاده**:(محوی:۵۶۸)، **فتد**:(محوی:۵۶۹).

فعل مرکّب:

منظور از فعل مرکّب، فعلی است که در ساختن آن پیش از فعل ساده یک یا چند تک واژ مسـتقل بـه عنوان پایه بیاید و با آن فعل ترکیب شود و فعل مرکب بسازد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۹) ناگفتـه نمانـد که این تکواژ اغلب از صفت و اسم است که در صرف فعل ثابت می‌ماند و با فعل ساده‌ی بعد از خود هیچ گونه رابطه‌ی نحوی ندارد. محوی اغلب در ساختمان این نوع افعال، خاصّه در قسـمت پایـه از واژه‌هـای کهن استفاده می‌کند و این گونه به نظر می‌آید که وی در آثار منظوم کهن پارسی تحقیق و تعمّق داشـته

که به این شیوه از ظرایف و ظرفیت‌های آن استفاده می‌کند و به این صورت بین زبان روزگاران گذشته و زبان عواطف امروز پیوند بر قرار می‌سازد. نمونه‌های از این نوع افعال مرکب در اشعار "محوی" عبارتند از:

سر زند:

بیجا بود چون از لب او **سرزند** بجا است   ناید بجز حیات فزایی ز جان پاک (محوی:۵۵۳)

سر کشد:

بیاد سرو بالای جوانی ناله‌ام عمری است   ببالا **سرکشد** بر پا تو پیر بی‌عصا بنگر (محوی:۵۴۲)

نمونه‌های دیگر:

سرمی‌کشد:(محوی:۵۱۶). **سرزدم**:(محوی:۵۲۳). **سرکشد**:(محوی:۵۴۲). **سرزند**:(محوی:۵۵۳). **سرزد**:(محوی:۵۵۸). **سرزند**:(محوی:۵۶۹).

افعال گروهی:

افعال گروهی به دسته‌ای از کلمات گفته می‌شود که با هم معنی فعل واحدی را می‌رسانند و «غالباً معادل با مفهوم یک فعل ساده یا یک فعل مرکب است. این افعال بیش از دو کلمه هستند که معمولاً، یکی از کلمات حرف اضافه است و مجموع عبارت نیز معمولاً معنی مجازی دارد» (انوری،گیوی، ۱۳۶۷: ۲۹). این‌گونه افعال معمولاً از (یک پیشوند + اسم + فعل ساده) ساخته می‌شوند. عبارت‌های فعلی امروزه نسبت به گذشته کمتر استفاده می‌شوند. وجود این افعال با بافت‌های کهن در شعر "محوی" بیانگر قدرت و توانایی شاعر بر ظرفیت واژگان فارسی است که با حسن گزینش و ترکیب، بین زبان و عاطفه هماهنگی زیبایی بر قرارمی‌نماید.

برپاکن:

نقاب از رخ برافگن محشری از جلوه **بر پا کن**   جهانی صبر و هوش و عقل از یک عشوه یغما کن (محوی:۵۶۱)

به‌پاکرد، برپاکنی، بازپس‌گردد:

قیامت را **به پا کرد** از قیامت قامت رعنا   نهی گامی به ره **برپاکنی** صدگونه هنگامه
تن سیمینت ار یک‌بار بیند بس عجب نبود   زخجلت **بازپس‌گردد** به کام کرم بادامه (محوی:۵۶۷)

فعل دعایی:

یک نوع ساختار فعلی که شاعر با به کارگیری آن موجب تشخص زبان خود می‌شود، کاربرد آن دسته ازفعل‌های دعایی است که در شعر و نثر گذشته مورد استفاده قرار می‌گرفت. فعل دعایی در زبان گذشته

به شکل: «بن مضارع+اد» یا «فعل مضارع سوم شخص+ا» ساخته می‌شده‌است. در شعر "محوی" بیشتر فعل‌های دعایی وی را فعل «باد» و صورت منفی آن «مباد» تشکیل می‌دهد.

باد:

خانه‌ی عاشق نوازی‌ها پیش آباد **باد** یار دادی شوخی و بی‌رحمی و بیداد داد

(محوی:۵۳۳)

مبیناد، مباد:

بر لبم طوفان آه و دیده‌ام دریای خون کس **مبیناد** ای خدا این ماجراها را که من

نیم‌نازش کرد یغما دین و دل یارب **مباد** کس بدین گونه اسیر عشق این ترسا که من

(محوی:۵۶۲)

ساختار اسم:

با تأمل در اشعار "محوی" می‌توان به نیکی دریافت که وی متناسب با ساخت بیانی شعر خویش گاه آگاهانه و گاه نا آگاهانه از اسم‌هایی که در دوره‌ی گذشته رایج بوده و اکنون کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرند یا به کلی متروک شده‌اند، در شعر خویش بهره می‌گیرد. ایجاد زبانی استوار و فخیم نیازمند تأمّل و توجّه به شکل و تلفظ واژه‌هاست بنابراین با توجه به این تعریف ساختار اسمی در شعر "محوی" به دو گونه: کاربرد اسم‌های قدیمی و کاربرد تلفظ قدیمی واژه‌ها یافت می‌شود:

۱)کاربرد اسم های قدیمی

در صورتی که شاعر از اسامی‌ای که در گذشته کاربرد داشته و امروزه در زبان فارسی کمتر به کار می‌رود استفاده کند، این امر موجب برجستگی زبان شعرش می‌شود. شایان عنایت است که "محوی" در شعر خویش از واژه‌های قدیمی بسیار استفاده کرده است. برای نمونه در شعر ذیل:

مطلب نشئه‌ی **عیش** از **می میخانه دهر** **جام** ها ما هم از آن **باده** چشیدیم عبث

(محوی:۵۲۷)

به کار بردن واژه‌های «عیش»، «می»، «میخانه»، «دهر»، «جام» و «باده» به فضای شعرش جنبه‌ی کهن گرایانه بخشیده است.

واژه‌های رُخ، عبیر، زلف و غالیه در شعر ذیل نیز چنین است:

حیف آیدم به **رُخ** رسدت دست هر **عبیر** از مشک **زلف غالیه** را بر جمال مال

(محوی:۵۵۵)

۲) کاربرد تلفظ کهن واژگان

کاربرد تلفظ کهن واژه‌ها نیز موجب می‌شود که زبان شاعر از زبان متعارف و هنجار فاصله گیرد و به زبان گذشته نزدیک شود. گاهی تلفظ قدیمی برخی از واژگان تنها با جا به جایی، یا حذف یا تغییر یک

حرف از آن صورت می پذیرد. واژه‌ی «آسیا» که صورت قدیمی آن «آسیاب» است یا «فولاد» که در زمان‌های پیش به صورت «پولاد» تلفظ می‌شده چنین است. «به هر حال شاعر به تناسب نیاز موسیقاتی و روحی خویش از صورت‌های مختلف یک کلمه می‌تواند بهره‌مند شود که فقط یکی از آن‌ها در هنجار عادی زبان زنده و مورد استفاده همگان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴:۲۵). "محوی"، در اشعار خود به مقتضای فضای شعر از این امکان زبانی نیز به زیبایی استفاده می‌کند. از آن جمله در شعر ذیل به جای «راه» از «ره» و به جای «شاه» از «شه» که صورت قدیمی‌تر آن است، بهره می‌جوید.

خاک **ره**گشته شدم بلکه به پایی برسم — به صبا داده غبارم که به جایی برسم

از گدایی در عشق مرا چشم **شهی** است — بود از سایه‌ی زلفی به همایی برسم (محوی:۵۵۷)

نمونه‌های دیگر از کاربرد اسم‌های قدیمی و کاربرد تلفظ کهن واژگان:

میخانه، شکرانه، دیر، قدح، خمار:(محوی:۵۱۴). رخ، خسته، قاقم، خفته، غنوده، ناوکش (محوی:۵۱۵). غنوده، شه، سجده‌گه (محوی:۵۱۶). گلشن، ایزد، فوج، قرب، رخسار، کنیز، هندو (محوی:۵۱۷). محمل، خمار، گلشن (محوی:۵۱۸). جامه، خرام (محوی:۵۱۹). ظلمات، سرشک (محوی:۵۲۱). کوکب، خجل، شهسوار، مرکب، نقاب، جفا، رخسار، پروا، خرابات (محوی:۵۲۲). رخ، رقیب، ره، عَلَم (محوی:۵۲۳). باده، ژنده، خرقه، طرب، عشرت، رقیب، برهمن (محوی:۵۲۴). عندلیب، تاک، دیده (محوی:۵۲۵). جغد، عنقا، شهی، شه، شوکت، فغان، باده، افگار، عشرتکده، عزلت (محوی:۵۲۶). جامه، دهر، میخانه، جام، باده، ره (محوی:۵۲۷). غنج،کمند (محوی:۵۲۸) خرق، فلک، شه، گلشن، کارزار، جامه، خارپشت (محوی:۵۲۹). زلف، دام، شهی (محوی:۵۳۰). افغان، خونابه، دهر، دیده، سقیم، رای، زخم (محوی:۵۳۱.) گلشن، خزان، پیاله، نقاب، رخ، ماهتاب، عشاق (محوی:۵۳۲). مغان، کوی، سریر، شوخ (محوی:۵۳۳) زلف، بتان،کلک، دیده، جبین، رخ، عشاق، قفا (محوی:۵۳۴) ساقی، همره، چرخ، محنت، نزار، ره آورد (محوی:۵۳۵) بزم، باده، ذقن، زلف، گلگشت (محوی:۵۳۶). شه، دیو، دد، کهسار، نگار، دیده، قاصد (محوی:۵۳۷). نگارین، خزان، شوخ، سودا، دیده، کوی، عبیر (محوی:۵۳۸). خلد، رواء، عندلیب، نوشین، تیغ، گلچین (محوی:۵۳۹). شاهنشه، گلشن، صنع، مسکین، کابین، عارض، زلف، دهن (محوی:۵۴۰). رقیب (محوی:۵۴۱) کارگر، ره،باده، رخ، زلف (محوی:۵۴۲). شه، رهی، شرر (محوی:۵۴۳). غمزه، توسن، شه، رخسار (محوی:۵۴۴). زلف، قید، ره، ورطه:(محوی:۵۴۵). اکسیر، بحر، مل، غمزه، درج،گهر، درّ، لعل، دلبر، مهر، مه، هندوی (محوی:۵۴۶). میخانه، خموش،طربناک، زلف، رخ، یغما (محوی:۵۴۸). لعل، صهبا، بزم، وصل (محوی:۴۵۹). گلشن، رخ، نقاب، ره، مها (محوی:۵۵۰). کحل، محمل (محوی:۵۵۱). دیده، فرق، رخش، نقاب، چرخ، مهر، مه، خرقه (محوی:۵۵۲). گلشن، باده، تاک، رخ (محوی:۵۵۳). نگار، لعل، عشوه (محوی:۵۵۴). زلف، کلف، کَه، پور (محوی:۵۵۵). گنه، ره، رقیب، کهسار (محوی:۵۵۶). زلف، خرام (محوی:۵۵۷). می، شهد، باده، رخ، خم (محوی: ۵۵۸). رخ، بارگاه، میکده، خانقاه (محوی:۵۵۹). مهر، هامون، کهسار، می، گردون، زخار، شهوار (محوی:۵۶۰). نقاب، رخ، عشوه، گردون، رعنا (محوی:۵۶۱).

یغما، ترسا، تاراج، انگبین، رخسار (محوی:۵۶۲). واله، چرخ، شه، بارگاه، تیغ (محوی:۵۶۴). شهان، هجر، مهر، شهنامه (محوی:۵۶۶). سمند، هنگامه (محوی:۵۶۷). ره آورد، مشاطه، بزم، گلشن، نگار (محوی:۵۶۹). طعن، آگه، واله، شوخ، آذر، شاهنشه، دیر (محوی:۵۷۰). شه، دام (محوی:۵۷۱).

ساختار صفت

استفاده از صفات مطلوب در شعر شاعران در صورتی که متناسب با فضایی معنایی و واژگان موجود در شعر باشد موجب تشخص کلام می شود. شاعر باید در انتخاب این صفات نهایت دقت را مبذول داشته و کلمات ملایم و مأنوس با سبک خود را به دست آورد. صفات به سه شکل در اشعار محوی نمود یافته است:

صفات ساده

منظور از صفات ساده، صفاتی است که از یک تک واژ مستقل تشکیل می شوند. رویکرد محوی به این صفات ساده، رویکردی زیبا شناختی است که بر جنبه موسیقیایی اشعارش طنین مضاعف بخشد. برای نمونه واژه‌ی «نزار» و«زار» در اشعار ذیل:

اگرچه رو سیه از معصیت هستم تو غفّاری   باین جسم **نزار** و ناله های **زار** ما را بخش

(محوی:۵۴۴)

همچنین در نمونه های ذیل «ناب» و «سهی» به عنوان صفت به کار رفته اند:

مفلسان عشق از سودای خالت سیم **ناب**   ریختند از دیده وز دل نقد داغ اندوختند

(محوی:۵۳۸)

به دل گفت او نهال قامتش را دید چون رضوان   چنین سرو **سهی** شاید که صد جنت بیاراید

(محوی:۵۴۰)

نمونه‌های دیگر: سیم ناب (محوی:۵۲۲)، لب لعل (محوی:۵۲۸)، سرو سهی (محوی:۵۲۹)، دنیای دون (محوی:۵۳۳و۵۴۷)، دیو مرید (محوی:۵۵۲)، خرقه زرق (محوی:۵۵۲)، لب لعل (محوی:۵۵۸).

صفات مشتق

این صفت از ترکیب یک تک واژ مستقل و یک یا چند تکواژ وابسته ساخته می شود. این تکواژه‌های وابسته یا وندها ممکن است به صورت پیشوند یا پسوند باشند. باید توجّه داشت که در این گونه صفات گاهی تکواژ آزاد آن کهن است و وند آن در زبان امروز هم کاربرد دارد. مانند نا+یاب و عنبر+ین، در شعر ذیل:

گوهر **نایاب** مقصودت نمی آید به کف   تا نگردی «محویا» در موج بحر گریه غرق

(محوی:۵۵۲)

روز روشن را به چشم عاشقان شب ساختی   تا برآشفتی بر این رخسار زلف **عنبرین**

(محوی:۵۶۲)

و گاهی هم تک‌واژ و وند هر دو کُهن هستند. مانند:

نگون+ سار:

چون شیشه پر از می که نگونش بنمایند همواره من از بخت **نگونسار** بگریم

(محوی:۵۶۰)

می+گون:

ای شکوه باغ حسن از سرو موزون شما جان و دل ها مست عشق از لعل **میگون** شما

(محوی:۵۱۶)،

نمونه‌های دیگر: خرقه ی پشمینه (محوی:۵۱۵)، زلف عنبرین (محوی:۵۲۲)، حصار آهنین،یوسف لاله گون،چشم میگون (محوی:۵۲۲) باده ی دیرینه (محوی:۵۲۴)، گیسو مشکین (محوی:۵۲۸)، گدای کمترین (محوی:۵۲۹)، بستر رنگین (محوی:۵۳۳)، اشک آتشین (محوی:۵۳۵)، آه دردناک (محوی:۵۵۳و۵۶۵)، جامه رنگین (محوی:۵۶۶).

صفات مرکّب

صفت مرکّب صفتی است که «از دو یا چند تک‌واژ آزاد یا مستقل ساخته می شود.» (وحیدیان کامیار،۱۳۷۹: ۸۱) بهره جستن از این صفات از طرف شاعر خواه به عمد، یا غیر عمد از آنجایی که امروزه در زبان معیار کاربرد ندارد، موجب تشخّص زبان او می شود. محوی در اشعار خود با بسامد بالایی از این صفت بهره جسته است. مانند:

خار+ پرور:

چون خلیل از آرزو گل **خار پرور** دیده ای نقص نشماری تو «محوی» بر اولی الالباب باب

(محوی:۵۲۰)

شهر+ آشوب:

نقاب از چهره بردار ای جبینت ماه **شهر آشوب** ز جا بر یکدم از یک برق جلوه صبر صد ایوب

(محوی:۵۲۲)

شعله+ بار:

مباش منتظر جلوه‌ی رخش «محوی» تو مشت خار به این برق **شعله بار** مپیچ

(محوی:۵۳۰)

پر+ سوز، جان+ کاه:

نهی پای تو بر سینه **پر سوزی** وای مرهمی بر سر داغی نگذاری هرگز

زنی آتش به دل بلبل نالان ای گل گوش بر ناله ی **جانکاه** نداری هرگز

(محوی:۵۴۳)

نمونه های دیگر: دیده‌ی پرفن (محوی:۵۱۴)، روح حیات افزا (محوی:۵۱۹)، مهر عالم تاب (محوی:۵۲۲)، ناله‌ی جان کاه (محوی:۵۲۷) دل آسوده گرد (محوی:۵۲۹) دیده شرفیاب (محوی:۵۳۱) نسیم روح پرور (محوی:۵۳۳)، ناله‌های پرحزین (محوی:۵۳۵)، دیوانه‌ی صحرا نورد (محوی:۵۳۶)، گوهر شهسوار (محوی:۵۳۷)، چشم پر خمار (محوی:۵۴۰)، چرخ کج‌رو(محوی:۵۴۱)، سبزه‌ی نورسته (محوی:۵۴۱)، نخل شیرین‌بار، تیغ فناجو، چشم پرفن (محوی:۵۴۲)، سینه پر داغ (محوی:۵۴۴)، دل پرخار (محوی:۵۴۵)، دیده‌ی پر فن،زلف مشکبار (محوی:۵۵۰)، مرغ خوش آهنگ (محوی:۵۵۴)، اشک سرخ بار (محوی:۵۵۶)، لعل شکربار، دل کوهکن (محوی:۵۵۶)، یار نازک طبع (محوی:۵۵۹)، نرگس خیره چشم (محوی:۶۵۷)، زلف مشکبار (محوی:۵۶۸) ناله دمساز (محوی:۵۶۹).

ساختار قید

قید واژه‌ای است «که صورت ثابت دارد، یعنی صرف ناشدنی است، و آن به فعلی، یا صفتی، یا قید دیگر، یا تمام جمله می‌پیوندد تا نکته‌ای را به مفهوم آن بیفزاید.» (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۳/۲۰۹) قیدها به دو دسته‌ی: قید مختص و قید مشترک تقسیم می‌شوند. قیدهای مختص در جمله جز نقش قیدی، نقش دیگری را نمی‌پذیرند و در زبان برای قید بودن وضع شده‌اند.امّا قیدهای مشترک در اصل قید نیستند، بلکه صفت و اسم و فعل و ... اند که در جمله قید واقع می‌شوند (انوری، گیوی، ۱۳۶۷: ۲۲۶) محوی از هر دو دسته‌ی این قیدها متناسب با حال وهوای شعرش سود جسته است.

اینک:

ای دیده بر رخم تو دگر خط مکش به خون   **اینک** زیرا رفته به غربت رسید خط

(محوی:۵۴۸)

آری:

زان لب خوش آیدم سخن ار به، وگر قبیح   **آری** ملیح هر چه بگوید بود ملیح (محوی:۵۳۱)

نمونه های از قیدهای مشترک به کار رفته در شعر محوی عبارتند از:

غضب آلوده:

این قدر دامن آن ماه کشیدیم عبث   دامنش را **غضب آلوده** کشید از کف و رفت

(محوی:۵۲۷)

جانانه:

ای خنده، ز زیر لب **جانانه** برون آ   ای نشئه فزا باده، ز پیمانه برون آ (محوی:۵۱۵)

نمونه‌های دیگر: پریوار (محوی:۵۱۴). باری (محوی:۵۲۴). گریان (محوی:۵۲۶). آری (محوی:۵۳۱). بی شک (محوی:۵۳۱). آشفته حال (محوی:۵۳۴). لیک (محوی:۵۳۶). آهسته (محوی:۵۳۹). پر سخت (محوی:۵۴۵). طربناک (محوی:۵۴۸). دریغ (محوی:۵۵۰). نالان (محوی:۵۵۲). گاه گاهی (محوی:۵۵۹).

کاربرد «این» و «آن» برای بیان نوع و مبالغه

کاربرد «این» و «آن» برای اشاره به نزدیک و دور به کار می‌رود. شاعران موفق از تمامی امکانات زبانی برای تشخص زبان خویش بهره می‌گیرند. «این» و «آن» علاوه بر موارد یاد شده، برای بیان نوع و مبالغه نیز به کار می‌روند. محوی از این توانش زبانی در موارد فراوان بهره جسته است.برای نمونه در شعر ذیل:

آن شوخ غضبناک:

طربناک است **آن شوخ غضبناک** ار بریزد خون

که غیظ از می کشیدن رفته بیرون از دل غایظ

(محوی:۵۴۸)

این شوخ ستمکار:

اگر بخشنده بر عشاق **این شوخ ستمکار** است نباشد جز دل پر خار زین گلزار ما را بخش

(محوی:۵۴۵)

این کهنه کاخ لاجورد:

تا به زیر چرخ باشی زیر بار محنتی سایه اش باشد گران **این کهنه کاخ لاجورد**

(محوی:۵۳۵)

شاعر با به کاربردن «آن شوخ غضبناک»، «این شوخ ستمکار» و «این کهنه کاخ لاجورد» برای بیان مبالغه دست به عادت زدایی زده است.

حرکت یا رقص ضمیر

یکی دیگر از موارد برجسته‌سازی و ناآشنا ساختن کلام شاعر، کاربرد ضمیر در غیر از جایگاه اصلی خود می‌باشد. ضمایر پیوسته در زبان معیار به طور معمول در حالت مفعولی پیوسته بـه فعـل و در حالت مضاف الیهی پیوسته به اسم و در صورتی که نقش متممی داشته باشند بعد از حرف اضافه قرار می‌گیرند. امّا در زبان ادبی بنا به ضرورت وزن در گذشته، یا به منظور زیبا سازی و تأکیدی که بر قسمتی از جمله دارد، شاعر یا نویسنده دست بـه جا بـه جایی ضمیر پیوسته مـی‌زنـد. ایـن جریـان تحت عنوان «پرش،جهش،حرکت و رقص ضمیر» در کتب دستور مطرح شده است. ایـن شـگرد بـه فراوانـی توسط شاعران گذشته مورد استفاده قرار گرفته شده است. "محوی" نیز به تبعیت از شـاعران گذشـته از چنین شیوه ای در اشعار خود بهره می‌جوید.

به صد ناز**م** برد برمی‌نهد پای نگارین را خوشا وقت خزان من که مهمانش بهار آمد (محوی:۵۳۸)

"محوی" با به کارگیری ضمیر پیوسته «م» در واژه ی «نازم» که نقش مفعولی دارد و بایـد بـه بخـش صرفی فعل بپیوندد با آوردن آن همراه با قسمت غیر صرفی فعل موجب تازگی زبـانش در نگـاه خواننـده

می‌گردد. در نمونه‌ی ذیل نیز «ت» در «نکندت» که نقش مضاف الیه‌ی را دارد و باید همراه اسم بیاید، همراه فعل آمده است:

کوه الماس ندارد ز شرر هیچ هراس　　　نکند**ت** در دل اثر ناله و زاری هرگز

(محوی:۵۴۳)

جمع بستن های نامتعارف

گرچه در زبان فارسی برای جمع بستن جانداران از «ان» وبرای غیر جانداران از «ها» استفاده می‌شود، ولی در زبان امروز کاربرد «ان» برای جانداران رو به کاهش است خاصّه در زبان محاوره. بنابراین جمع این واژگان با «ان» توسط شاعر موجب عادت‌زدایی زبان می شود. محوی با جمع بستن های ناآشنا موجب برجسته‌سازی کلامش شده است، برای نمونه او«لب» را با «ان» به جای «ها» جمع بسته است:

ابر لطف از تیغ قهرش می‌چکد　　　نیش این شکر **لبان** نوشین باد (محوی:۵۳۹)

جمع بستن اعضای جفت بدن انسان با «ان» که برجسته کردن کلام را به همراه دارد.نمونه:

جا بجز محراب کو **چشمان** شوخت را بگو　　　آخر این سحر آفرینی از کجا آموختند

(محوی:۵۳۸)

جمع بستن اسم معنی با «ان»:

خوب+ ان:

به پیش آن شه **خوبان** اگر از ماجرای شوق　　　نویسم سرگذشتی نامه ام ماند به شاهنامه

(محوی:۵۶۶)

ساختار حروف

حروف در زبان فارسی به تنهایی معنی مستقّل ندارند، «فقط برای پیوند دادن گروه‌ها یا کلمه‌ها یا جمله‌ها به یکدیگر یا نسبت دادن کلمه‌ای به کلمه‌ای یا کلمه‌ای به جمله‌ای، یا نمودن نقش کلمه‌ای در جمله به کار می‌روند.» (انوری، گیوی، ۱۳۶۷: ۲۵۵) حروف تنها در همراهی با دیگر کلمات معنی می‌یابند. حروف در گذشته در معانی متفاوت به کار گرفته می‌شدند. بهره جستن از حروف در غیر معنای رایج امروز، باعث نوعی عادت ستیزی در زبان شاعر می‌شود. محوی با روی آوردن به چنین کاربردهای در سرودهایش رنگ عادت را از رخسار آنها زدود و بافت‌هایی زبانی خود را استحکام بخشیده است.

کاربرد شکل قدیمی حروف

در این شگرد، شاعر در شعر خود از شکل کهن حروفی بهره می‌گیرد که امروزه در زبان معیار کاربرد کم یا اصلاً کاربردی ندارند. بیشترین بسامد کاربرد این حروف در شعر "محوی" مربوط به حرف «ز» است که امروزه در زبان معیار به صورت کامل «از» به کار می‌رود، در گذشته هر دو صورت کامل «از» و مخفف «ز» مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

ز ما سرگشتگان شوق گم شد کعبه‌ی مطلب **ز** رحمت آیتی بنما به ما و «اهدنا یا رب»
(محوی:۵۲۱)

حروف دیگر که به شکل کهن در شعر "محوی" به کار رفته عبارتند از:

دگر،گر:

در سلطان و شه را روزها بیهوده کوبیدم **دگر** در کوی شاه خود کنم خاکی به سر امشب
به سر درد محبت **گر** بود باشد ترا «محوی» خلاص از کشمکش فردا، نجات از درد سر امشب
(محوی:۵۳۱)

ار،گر:

زان لب خوش آیدم سخن **ار** به و **گر** قبیح **آری** ملیح هر چه بگوید بود ملیح (محوی:۵۳۱)

نمونه های دیگر: گر (محوی:۵۲۲و۵۲۴و۵۳۲و۵۴۰و۵۴۳و۵۴۷و۵۶۵و۵۶۶). ار (محوی:۵۲۳و۵۴۳و۵۴۴و۵۷۱). ز (محوی:۵۲۳و۵۲۶و۵۳۷و ۵۴۲و۵۴۵و۵۷۰). کز (محوی:۵۲۷). دگر،کز (محوی:۵۳۶) ور (محوی:۵۴۴و۵۶۹). نز (محوی:۵۴۴). دگر (محوی:۵۴۹و۵۵۵و۵۶۱).

ادات تشبیه کهن.

استفاده از ادات تشبیهی که در گذشته بیشتر کاربرد داشته و امروزه کمتر به کار می‌رود، از دیگر مواردی است که موجب تشخص زبان شاعر می‌شود. در این جا به نمونه هایی از این نوع ادات تشبیه در شعر محوی اشارت می‌شود:

به سان:

به ماهی ماه من بردار یک ساعت نقاب از رخ منوّر ساز عالم را **به سان** آفتاب از رخ
(محوی:۵۳۲)

گویی:

نگار امشب سوی خونین دلان داغدار آمد تو **گویی** تازه گلزاری به سیر لاله زار آمد
(محوی:۵۳۷)

کاربرد معانی کهن حروف

کاربرد حروف در معانی و مفاهیم غیر از معنی و مفهوم رایج زبان اکنون در معانی که در گذشته مرسوم بوده است، باعث برجستگی شعر می‌شود. زیرا حروف در گذشته در مفاهیم گوناگونی به کار گرفته می‌شدند. «چنین کارکردهایی در شعر امروز، هر چند به ظاهر معمولی به نظر می‌آید، نتایج زبانی آن قابل توجه است. زیرا نوعی آشنایی‌زدایی است که سبب تشخص زبان و استحکام بافت‌های آن می‌شود.» (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۷۳و ۱۷۲) محوی نیز از این شگرد برای برجسته‌سازی شعر خویش استفاده کرده که نمونه های از آن ذکر می‌شود.

کاربرد حرف «را»

محوی حرف «را» را بیشتر به عنوان نشانه ی مفعولی به کار برده، امّا در عین حال همانند گذشتگان آن را در مفهوم «به»، «برای» و «فک اضافه» به کار گرفته است که هدفش تأثیر زیبا شناختی است که با این شگرد حاصل می‌شود.

«را» در مفهوم «به»:

جا بجز محراب کو چشمان شوخت **را** بگو آ   خر این سحر آفرینی از کجا آموختند
(محوی:۵۳۸)

چرخ کج رو کاسه ی طنبور **را** ماند به چشم   گوش بر ناسازی آهنگ این ساز، العیاذ
(محوی:۵۴۱)

«را» در معنی «برای»:

عشق را از دختر زر کمتر مدان   عقل و هوش این هر دو **را** کابین بود
«محویا» پروانه پیر کاملی است   سوختن هر سالکی **را** دین بود (محوی:۵۴۰)

«را» برای فک اضافه:

این «را» بین مضاف الیه و مضاف واقع می‌شود و سبب جدایی مضاف الیه و مضاف می‌گردد و کسره اضافه را از بین می‌برد. این ساخت از ویژگی‌های شعر گذشته است. محوی نیز از این شگرد بهره جسته است. مانند:

یار آمد و ز ناله‌ام آزرده گشت و رفت   تأثیر **را** ز ناله همین دیده‌ایم آه (محوی:۵۶۵)
شهادت **را** تو خواهی، کشته ی ابروی شوخی   شو دم تیغ فنا جو، جلوه ی آب بقا بنگر
(محوی:۵۴۲)

در نگاه اول «را» نشانه‌ی مفعولی به نظر می‌رسد، اما با تأمل بیشتر مخاطب در می‌یابد که این گونه نیست و این امر موجب برجسته‌سازی و التذاذ ادبی می‌شود.

کاربرد حرف اضافه «اندر»

به کار گیری حرف اضافه «اندر» به جای «در» که از مختصات شعر گذشته به ویژه دوره‌ی اوّل زبان فارسی است، باعث کهن‌گرایی زبان شاعر می‌گردد. "استاد بهار" می‌نویسد: «در زمان سامانیان به هیچ وجه کلمه «در» در نثر نیست و به اشعار منسوب به آن دوره هم اعتماد کامل نمی‌توان کرد، ولی در کتب نثر قدیمی که می‌توان بدان‌ها اعتماد کرد، هر قدر جستجو شده همه جا «اندر» استعمال شده است و لفظ «در» که مخفف «اندر» است در عهد غزنویان پیدا آمده است.» (بهار، ۱۳۷۵: ۱/۳۳۸) این حرف در مقام

پیشوند فعل و حرف اضافه هر دو می آید. با اندک تأمل در شعر "محوی" می‌توان دریافت که این حرف با بسامد کمی در مقام حرف اضافه آمده است. مانند:

سرنگونی آنقدر بر حال من کرد استیلا «محویا» گردید نام من نگون **اندر** نگین (محوی:۵۶۳)

در هوایت شد روان از هر کناری جوی خون ای ز عالم بر کنار، **اندر** کنار کیستی؟ (محوی:۵۶۸)

کاربرد «با» در مفهوم «به»:

از مختصات سبک قدیم آن است که حرف اضافهٔ «با» در مواردی به کار می‌رود که در ادوار بعدی تـا فارسی رایج امروز به جای آن حرفی «به» استعمال می‌شـود.» (ناتـل خـانلری، ۱۳۸۲، ۳/۳۳۵) در شـعر محوی موارد محدودی از حرف اضافه «با» در مفهوم «به» مشاهده می‌شود:

بجا باشد در این جا هم مرا **با** خاک بسپارند درین کو دل ز من صبر از دل و روح از بدن گم شد (محوی:۵۳۶)

با یاد لب تُست اگر فتوی عشق است جز باده کشی در شب آدینه حرام است (محوی:۵۲۴)

کاربرد حرف اضافه «به»:

با آن که کاربرد حرف اضافه‌ی «به» در معانی دیگر غیر از معنی اصـلی از ویژگـی‌هـای سـبک کهـن است، امّا در اشعار محوی این حرف با بسامد بالایی در مفهوم «در» و به میزان کمتری در مفهوم «بـا» و «به» قسم به کار رفته است..

کاربرد حرف اضافه «به» در مفهوم «در»:

حذر ز دام بلا کن، **به** زلف یار مپیچ نبوده تاب کمندت **به** کارزار مپیچ (محوی:۵۲۹)

به سوی در قفا افتادگانت یک نگه بنگر **به** چشم مست خود شور قیامت **را** تماشا کن (محوی:۵۶۱)

نمونه‌های دیگر: به پیش من (محوی:۵۲۳)، به دنیا (محـوی:۵۲۵)، بـه ویرانـه (محـوی:۵۲۶)، بـه فنـا (محوی:۵۲۷)، به وصـف (محـوی:۵۲۸)، بـه چـرخ (محـوی:۵۳۵)، بـه کـف (محـوی:۵۳۵)، بـه راهـش (محوی:۵۳۷)، به جانم (محوی:۵۴۲)، به این چار آینه (محوی:۵۴۴)، به وصف (محوی:۵۴۸)، بـه راهـش (محوی:۵۶۱)، به کف (محوی:۵۶۲).

کاربرد «به» در مفهوم «با»:

آن چه درباره‌ی حرف «به» در معنی «با» گفتنی به نظر می‌آید، توجه به این نکته است کـه در «بـه» واسطگی در اشعار محوی، نوعی حذف صورت گرفته است. مثلاً «به صد ...»، به وسیله صد... بوده اسـت که «وسیله ...» یا «واسطه» به طور ضمنی در مثال‌های ذیل حذف شده است .(علی پور، ۱۳۷۸: ۱۸۲) .

به صد نازم برد برمی‌نهد پای نگارین را — خوشا وقت خزان من که مهمانش بهار آمد
(محوی:۵۳۸)

و:

به دل گفت او نهال قامتش را دید چون رضوان — چنین سرو سهی شاید که صد جنت بیاراید
به چشم پر خمارش نسبتی دارد عجب نبود — که هر دم دختر رز اینقدرها فتنه می‌زاید
(محوی:۵۴۰)

کاربرد «به» در مفهوم «بای قسم»:

کاربرد «بای» سوگند که از ویژگی‌های سبک گذشته، خاصّه شاعران سبک خراسـانی اسـت، در شـعر "محوی" قابل مشاهده است. برای نمونه:

به جنات و به دوزخ:

خوشا حال مسلمانان و صدها وای بر گبران — **به** جنات و **به** دوزخ گر ببخشی آب و تاب از رخ
(محوی:۵۳۲)

به جاه:

بضاعت نبودم جز خامکاری و گنهباری — تو یارب پس **به** جاه احمد مختار ما را بخش
(محوی:۵۴۵)

نتیجه گیری

در این پژوهش، پس از بررسی داده‌ها و اطلاعات جمع‌آوری شده از دیوان "محوی"، مشـخّص گردیـد: کارکردهای سبکی، در همه‌ی شؤون زبانی، خواه در مرتبه‌ی انتخاب خواه در مرتبه‌ی نـوآوریِ عناصـر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی و ساختارِ شعر "محوی"، نمایان است. در سطح واژگانی، خصـایص متعـدد واژه از قبیل ترکیبات تازه، نوواژگی، کهنگی و نظایر آنها مشاهده گردیـد، همچنـین از لحـاظ دسـتوری، محدودیت یا وسعت و تنوع در انتخاب انواع گروه‌های اسـمی، وصـفی، قیـدی و حـروف، بسـامد و تنـوع صفات و قیود، قابل تأمّل است. برخورد محوی با افعال در اشعار خود به چنـد شـکل مختلـف بـروز پیـدا نموده است به گونه‌ای که گاهی با استفاده مناسب از فعل های پیشوندی تشخص خاصـی بـه اشـعارش بخشیده است. گاهی هم با روی آوردن به افعال ساده کهن و نشـاندن آن افعـال در کنـار دیگـر افعـال، موجب برجستگی شعر خود شده است. با تأمّل در اشعار محوی می‌توان به نیکی دریافت که وی متناسب با ساخت بیانی شعر خویش گاه آگاهانه و گاه ناآگاهانه از اسم‌هایی کـه در دوره‌ی گذشـته رایـج بـوده و

اکنون کمتر استفاده می‌شوند، در شعر خویش بهره می‌گیرد. رویکرد "محوی" به صفات و قیود، رویکـردی زیبا شناختی است که بر جنبه موسیقیایی اشعارش طنین مضاعف می‌بخشد. بهره جستن از صفات و قیود مرکّب از طرف شاعر از آنجایی که امروزه در زبان معیار کاربرد ندارد، موجب تشخّص زبان او می‌شود. بـه کارگیری حروف در غیر معنای آن، باعث نوعی عادت ستیزی در زبان شـاعر مـی‌شـود. محـوی بـا روی آوردن به چنین کاربردهای در سرودهایش رنگ عادت را از رخسار آنها زدوده، بافت‌هـایی زبـانی خـود را استحکام بخشیده است. از آن‌جایی که "محوی" از نظر زمانی هم عصر شاعران سبک بازگشت ادبی ایران می‌باشد، ویژگی‌های سبکی اشعار وی همانند شاعران سبک عراقی، خاصّه حافظ شیرازی می‌باشد.

بعد از کندوکاو اشعار محوی مشخّص گردید وی با تسلّطی که بر ذخایر زبانی دارد، به خوبی توانسته با بهره‌گیری گسترده از واژگان و ترکیبات زیبـا و برخـی از کاربردهـای کهـن واژگـانی و نحـوی، موجـب تشخّص زبان شعری خود گردد.

منابع

۱-انوری،حسن؛ احمدی گیوی، حسن (۱۳۶۷) **دستور زبان فارسی**،تهران،انتشارات فاطمی،چ اول.

۲-بهار، محمد تقی (۱۳۷۵) **سبک شناسی** (جلد اوّل)،تهران،انتشارات امیر کبیر،چ هشتم.

۳- درگاهی، محمد تقی (۱۳۶۹) **نقد شعر در ایران**، تهران، امیر کبیر.

۴- سمیعی، احمد (۱۳۸۶) **مبانی سبک شناسی شعر**،مجله ی ادب پژوهـی دانشـگاه گـیلان، ش دوم، تابستان، ص۷۶-۴۹.

۵-شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۴) **موسیقی شعر**،تهران،انتشارات آگاه،چ هشتم.

۶- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱) **سبک شناسی**، تهران، انتشارات فردوس.

۷- فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳) **درباره ادبیات و نقد ادبی**، ج (۲) تهران، امیر کبیر.

۸-علی پور، مصطفی (۱۳۷۸) **ساختار زبان شعر امروز**،تهران،انتشارات فردوس،چ اول.

۹- محوی، محمد (۱۳۸۷) **دیوان محوی**، سنندج، انتشارات کردستان،چ پنجم.

۱۰-مدرسی، فاطمه (۱۳۸۶) **از واج تا جمله**،تهران،چاپار،چ اول.

۱۱-ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۲) **تاریخ زبان فارسی**،ج(۳)،تهران، نشر نو،چ هفتم.

۱۲-وحیدیان کامیار، تقی؛ عمرانی، غلامرضا (۱۳۷۹) **دستور زبان فارسی**،تهران،انتشارات سمت.

بررسی لفظی و مفهومی انواع مطلع در شعر کُردی کرمانشاهی

دکتر شراره الهامی[*]

چکیده:

در بررسی اشعار کُردی‌کرمانشاهی مشخص می‌گردد که مطلع اشعار کُردی‌کرمانشاهی دارای ویژگی-های منحصر به فردی است که در دیگر اشعار فارسی و کُردی مشاهده نمی‌شود. مطلع این اشعار در دو بخش ۱- قالب مثنوی و ۲- قالبهای دیگر (همچون رباعی و قصیده) دارای اشکال و ساختار متعدّد و متفاوتی است که می‌توان این اشکال را شامل انواع زیر دانست:

۱. مطلع از چهار لخت تشکیل شده: لخت اول، لخت دوم و چهارم عیناً تکرار می‌شود. در این شکل قافیه رعایت نمی‌شود.

۲. مطلع از چهار لخت تشکیل شده: دو لخت مصرع اول تکراری است و در مصرع دوم فقط کلمه‌ی آخر به عنوان ردیف مشترک است حال آنکه قافیه ندارد.

۳. مطلع از چهار لخت تشکیل شده: دو لخت مصرع اول تکراری است و در مصرع دوم به صورت صنعت طرد و عکس واژه‌های دیگری می‌آید با همان ردیف بیت اول؛ در این شکل همچنان قافیه رعایت نمی‌شود.

۴. در این شکل از مطلع که بسامد بالایی دارد، مصرع اول از یک نیم مصراع تشکیل شده است، در مصرع دوم کلمه یا کلماتی در آخر مصراع تکرار می‌شود که در حکم ردیف است اما قافیه ندارد.

۵. مصرع اول از یک نیم مصرع تشکیل شده است که در آخر مصراع دوم عیناً تکرار شده در این شکل نیز قافیه وجود ندارد.

۶. مصرع اول از یک نیم مصراع تشکیل شده است که در قافیه با مصراع دوم برابر است. در بررسی معنایی و محتوایی مشخص گردید که مابینِ اغلب این نوع مطالع با مفاهیمی خاص مانند: عشق عارفانه

[*] استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج

و تعلیم ارتباطی وجود دارد و این اجزا در حکم تکیه‌گاه اصلی شعر هستند که در حکم عنوان شعر محسوب شده و یا چکیده‌ای از مطلب و موضوع اصلی را در بردارند که در برگیرنده‌ی تأکیدی خاص است. در این پژوهش ساختار مطلع را دو بخش و بر اساس قالبهای شعری بررسی کرده‌ایم: بخش اول بررسی ساختار مطلع در قالب شعری مثنوی و بخش دوم، بررسی ساختار مطلع در سایر قالب‌ها.

واژه‌های کلیدی: کُردی‌کرمانشاهی، مطلع شعر، قالب شعری، لخت، قافیه و ردیف

بخش اول: بررسی ساختار مطلع در قالب شعری مثنوی

در بررسی به عمل آمده مشخص گردید که شاعران این منطقه مطلع را از نظر شکل ظاهری و لفظی در شش ساختار به کار برده‌اند. این شش شکل عبارت است از:

ساختار شماره‌ی ۱:

مطلع از ۴ لخت تشکیل شده، لخت اول و دوم و چهارم عینا | تکرار می‌شود و در این حالت، در بیت اول قافیه به معنای علمی وجود ندارد، ولی بر اساس وزن و لخت تکرار شده، در بیت دوم قافیه (و احیاناً ردیف) همسان با بیت اول ارایه می‌شود. پس از آن از بیت سوم به بعد در شکل و قالب مثنوی، هر بیتی با قافیه‌ی جداگانه ذکر شده و شعر ادامه پیدا می‌کند.

از "ملا پریشان دینوری"، شاعر قرن هشتم و نهم در منطقه‌ی دینور اشعار زیادی به جا مانده است از جمله دیوان اشعارش که معروف به «پریشان نامه» است وی در ابتدای این دیوان این‌گونه می‌سراید:

من ژ بسمیللا، من ژ بسمیللا　　　ئیبتدا مه‌که‌م من ژ بسمیللا

په‌ریشان نامه، زیکر مه‌که‌م ئه‌للا　　　نه ئه‌ڕای هه‌ر که‌س، په‌ی فه‌نای ئه‌للا

"ملا عبدالله مفتی" شاعر و نویسنده‌ی توانای هورامی که در سال ۱۲۷۳ در روستای "دشه" پاوه متولد شده است، اشعاری در قالب مثنوی با مطلع زیر دارد:

خودا یارت بۆ، خودا یارت بۆ　　　ڕۆڵه ئه‌رجووم هه‌ن، خودا یارت بۆ

به فه‌زڵ و ڕه‌حه‌مه‌ت، نگادارت بۆ　　　په‌ی ته‌حسیل عیلم، مه‌ده‌دکارت بۆ

در این دو بیت ضمن تکرار لخت اول ودوم و چهارم در بیت اول، در قافیه‌ی بیت دوم، یک کلمه از لخت تکراری (بۆ) به عنوان ردیف به کار رفته و قافیه بر اساس لخت تکراری، یعنی (یارت) ساخته شده است (دارت و کارت) اما از بیت بعد، مطابق مرسومِ قالب مثنوی هر بیتی با قافیه‌ی جداگانه، در موضوع و مفهوم مدّ نظر شاعر، ساخته و پرداخته می‌شود:

ڕۆڵه وه‌رجه گشت، مه‌بۆ بزانی　　　حیکمه‌ت جه ئیجاد نه‌وع ئینسانی

(سلطانی،۱۳۸۶: ج ۴، ۱۱۵)

یعنی می‌توان گفت که پایه و ساخت دو بیت اول در این نوع از ساختار مطلع، با یکدیگر تناسب لفظی دارند.

اشعاری در کتاب «دوره‌ی بهلول» از قرن دوم و سوم هجری به یادگار مانده است که در پانزده بند از "بهلول ماهی" (او را از این نظر "ماهی" می‌گفته‌اند که در ماه کوفه، دینور کنونی متولد شده است) و "بابا لره‌ی لرستانی"، "بابا رجب لرستانی" و "بابا حاتم لرستانی" سروده شده است؛ مطللع این پانزده بند در همین قالب شکل اول سروده شده است:

ئه‌و واته‌ی یاران، ئه‌و واته‌ی یاران　　　ئێمه دیوانین، ئه‌و واته‌ی یاران

هەنی مەگێڵین یەک یەک شاران	تا زندە کەرێم ئایین یاران

(سلطانی،۱۳۸۶: ۳۷)

در این دوبیت، ضمن تکرار لخت اول و دوم و چهارم در بیت اول، در قافیه‌ی بیت دوم، تکه‌ی آخر لخت تکراری (یاران) به عنوان قافیه به کلمه‌ی (شاران) همراه شده است .

در نمونه‌ی زیر هم، رعایت تناسب بین قافیه‌ی بیت دوم با جزو تکراری، مشهود است که این تناسب از بیت سوم به بعد دیگر التزام نگردیده است:

نەزام هەستی، نەزام هەستی	دەهندەی نزام، نەزام هەستی
ئافەرینەندەی بڵندی و پەستی	یەزدان یەکڕەنگ ڕەبی ئەلەستی
خالق نجووم سابت و سەییار	ئیجاد کونەندەی خاک و ئاب و نار

(گیلانی،۱۳۷۲: ۱۳)

توحیدیه‌ی زیر از همین شاعر تأئید کننده‌ی مطالب مذکور است:

یەکتای بێ زەواڵ یەکتای بێ‌زەواڵ	سەنام پەی تۆنە یەکتای بێ زەواڵ
یا عالم عەلەم‌داری بوڵەند ماڵ	قادر بێ چوون تەنیای بێ مساڵ
حەیی لایەمووت سوبحان سزاوار	ڕۆزی دەهندەی گداهان شار

(گیلانی،۱۳۷۲: ۱۱)

به نظر می‌رسد، اشعاری که با این ساختار مطلع ارائه گشته‌اند بیشتر در راستای بیان مفاهیم دینی و مذهبی و حمد و مناجات سروده شده باشند و تکرار اجزای مطلع، به جهت تأکید صورت گرفته باشد.

ساختار شماره‌ی ۲:

در این ساختار شعری، مطلع از ۴ لخت تشکیل می‌شود؛ دو لخت اول در مصراع اول کاملاً یکسان و تکراری هستند و در مصراع دوم در لخت چهارم، کلمه‌ی دوم لختِ تکراری به عنوان ردیف مشترک به کار می‌رود و بیت دارای قافیه است:

هاوسەران پیری هاوسەران پیری	سەد هاوار لە دەس دەوران پیری
دڵ نەرم و نازک بەهانەگیری	پام ها لە پاون وێنەی زنجیری
موحتاج وە عەساو دەس وە گزدانم	پیری نامەوقع بی وە میهمانم

(گیلانی، ۱۳۷۲: ۳۴)

اما در برخی از موارد، کلمه‌ی تکراری به شکل صوری در جایگاه ردیف می‌نشیند و بیت مطلع فاقد قافیه می‌گردد، "صیدی" شاعر بزرگ اورامان که در قریه‌ی خانقاه پاوه در ۱۱۹۹ متولد شده است، در این شکل سروده است:

هارە سەختەنی، هارە سەختەنی	تۆ خۆ کەم قیمەت سەنگ سەختەنی

فقط در بیت دوم، بر اساس وزن و آهنگِ کلماتِ آخرِ مصراع‌های اول و دوم، قافیه‌ی بیت نهـاده مـی-شود:

جای بوڵەند ئێقبال بەختەنی　　　　یار ئامان وە لات جەهد و جەختەنی

اما در بیت سوم مطابق همان شیوه‌ای که در نوع اول اشاره شـد و بـر اسـاس قاعـده‌ی خـاص قالـب مثنوی هر بیت دارای قافیه‌ی جداگانه در دو مصراع می‌باشد که از لحاظ وزن و آهنگ، تناسبی با دو بیت اول ندارد:

تراشیدەی دەست سر استاد باش　　　　جەستە پڕ جە زەخم قوڵنگەی سنگ تاش

(سلطانی،۱۳۸۶: ۳۹)

"سلیمان بیگ زنگنه"، متخلّص به "زبونی" متوفی به سال ۱۲۱۵ که اشعاری به لهجه‌ی گورانی از او بـه یادگار مانده است، مثنویی در این شکل دارد با مطلع:

هامسەران ڕۆیێ، هامسەران ڕۆیێ　　　　ڕۆیێ جە تەقدیر جە ڕوان ڕۆیێ

در این نمونه نیز، عبارت «هامسەران ڕۆیێ» به عنوان لخت تکراری بـه کـار رفتـه و در مصـراع دوم (ضمن به کار برن صنعت تصدیر از نوع «ردالابتدا الی العجز») کلمه‌ی دومِ عبارت تکراری یعنی «ڕویی» را به عنوان ردیف شعری به کار برده است. در بین دوم نیز با ایجاد تناسب لفظی بر اساس وزن و آهنـگ این کلمه‌ی تکراری، یعنی (رویی) قافیه را ساخته است:

غارێک دیم نە چاک دامان کۆیێ　　　　چەنی بێگلەران، خەسرەوان خۆیێ

ولی در ابیات بعدی دیگر، این تناسب لفظی رعایـت نمـی گـردد و هـر بیـت قافیـه و ردیـف مجـزاّ و منحصری پیدا کرده و به شیوه‌ی مرسوم مثنوی سرایی، شعر ادامه پیدا می‌کند:

چ غار؟ بە وێنەی کەلالەی کۆی قاف　　　　فەرقش چەنی فەرق قاف مەدا گەزاف

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۹۹)

در بند یازدهم کتاب بهلول، بابا رجب شاعر قرن دوم و سوم هجری می‌گوید:

ساقیا دەستم، ساقیا دەستم　　　　جامێ تەر باوەر بگێرە دەستم

ئەز جە مەیخانەی ڕۆی ئەلەست مەستم　　　　وە مەستی پێمان ئایینم بەستم

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۵۶)

از لحاظ موضوع و مفهوم مشاهده می‌شود اشعاری که با این ساختارِ تأکیدی مطلـع، ارائـه مـی گـردد، بیشتر دارای مضامین عرفانی و مذهبی می‌باشند.

ساختار شماره‌ی ۳

ساختار دیگر مطلع در شعر کُردی که از بسامد بالایی برخوردار می‌باشد، بدین گونـه اسـت کـه شـاعر مصراع اول را تنها در یک عبارت خلاصه می‌کند (که گویی این عبارت، نامِ شـعر او بـوده و بـه شـیوه‌ی

براعت استهلال از مضمون شعر حکایت دارد) آنگاه در مصرع دوم که از لحاظ وزن بـا سـایر مصـرعهای شعر، متحدالوزن می‌باشد، کلمه یا کلمات آخر عبارتِ مصراع اول را تکرار می‌نماید به گونه‌ای که در بیت آغازین شعر، نشانی از قافیه به معنای خاص دیده نمی‌شود، مانند شـعر زیـر از "میـرزا اسـد سـروناوی" از شاعران سربناو سرفیروز آباد ماهیدشت از توابع کرمانشاه متوفّی به سال ۱۳۱۲ شمسی:

شەماڵ چۆڵ گەرد، شەماڵ چۆڵ گەرد   دەستم دامانت ئەی باد چۆڵ گەرد

(سلطانی،۱۳۸۶: ۲۲)

شعر کمرخان معروف به کلانتر از طایفه سالاروند در قریه‌ی کرناچی متوفّی به ۱۳۳۲ شمســی نیـز در این ساختار می‌باشد::

هامسەران فانی، هامسەران فانی   شمه عەرز بکەم لەی دونیای فانی

(سلطانی،۱۳۸۶: ۲۰۶)

نکته‌ی قابل ذکر و مشابه با ساختارهایی که پیش از این ذکر گردید و در این سـاختار مطلـع نیـز کـه شعری را در قالب مثنوی بنا می‌نهد وجود دارد، این است که قافیه‌ی بیت دوم شعر نیز بر وزن و آهنگ و به شکل ساختمانی قافیه‌ی بیت اول بیان می‌گردد و سپس از بیت سوم به بعد بر اساس قالب شعری کـه مثنوی می‌باشد هر بیت دارای قافیه‌ی جداگانه‌ای می‌شود و بدون رعایت التزام و تناسب با ابیات پیشــین آورده می‌شود؛ برای مثال در سروده‌ی زیر از شاعری به نام "محمد پاشـا هرسـمی" کـه بـه سـال ۱۲۷۱ شمسی در "هرسم" زنگنه از توابع کرمانشاه متولد شده، آمده است:

میرزام فەرەنگی، میرزام فەرەنگی   عەلم ئەفزای یمن وێنەی فەرەنگی

آنگونه که دیده می‌شود، مصرع اول از یک لخت تشکیل شده که از لحاظ وزن با مصرع دوم، یکسـان نمی‌باشد و کلمه‌ی آخر مصرع اول در پایان مصراع دوم، عیناً تکرار شده است و در ساختار بیت، نشانی از قافیه دیده نمی‌شود، اما شاعر بر وزن و آهنگ کلمه‌ی «فەرەنگی» قافیه‌ی دو مصراع بیت بعـدی را بـی آنکه لزومی باشد، ساخته و به کار می‌برد:

یەکرووز وە تەقدیر بینای یەکڕەنگی   ڕام کەفت ئەو مەکان سێ شەخس جەنگی

ولی این التزام در ابیات بعدی، دیگر وجود ندارد و شاعر منطبق با شیوه‌ی معمول مثنوی سرایی عمـل می‌کند و می‌گوید:

سەیادوار نیشتم ئەو نشارشان   سەمعم ئاگاهـ بی لە بیدارشان

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۱۳)

"سید یعقوب ماهیدشتی"، شاعر توانای کرد در این ساختار مطلع، اشعار زیر را سروده است:

میرزام چەمەنان، میرزام چەمەنان   سیزدەی ساڵ نۆ، سەیر چەمەنان

ترەکیان ترەک، نازک بەدەنان   خانم خاتوونان، گیسوو کەمەنان

مەلەک مەحبووبان، حووری حووریان   سەوڵ قامەتان، تەن بلووریان

(ماهیدشتی،۱۳۷۷: ۳۵)

گاهی نیز التزامِ تناسب میان قوافی ابیات، در سه بیت یا بیشتر رعایت می‌شود:

دڵە دامەنی، دڵە دامەنی   هەی دڵ گیرۆدەی حەڵقە دامەنی

هەر کام موینی هەر ناکامەنی   هەر کار مەکەری هەر بەدنامەنی

من هەر دەواکەم تۆ هەر زامەنی   تۆ تا کەی نە فکر سەودای خامەنی

هەرگیز خەیاڵت ساتێ جەم نیەن   پای غوسە و خەیاڵ لە لات کەم نیەن

(ماهیدشتی،۱۳۷۷: ۳۸)

اما اکثراً رعایت تناسب میان قوافی محدود به دو بیت اول می‌باشد:

زاهید حەرامەن، زاهید حەرامەن   زاهید زندەگی وە تۆ حەرامەن

نە شۆرەت وە سەر نە پات وە دامەن   نە هەرگیز مەجلیس عەشقت مەقامەن

مەرد موعەممەم رەدا وە دۆشی   تەقوا و تاعەتکار پەشمینە پۆشی

مەسجد نشینی دوور لە باسانی   بێ خور ژ نیش موژە خاسانی

تەماشای ئەبرۆی خەم نەکەردەنی   ژو خەم و قامەت چەم نەکەردەنی

(ماهیدشتی،۱۳۷۷: ٤۲)

ساختار شمارەی ٤

در این نوع از ساختار مطلع در شعر کُردی، مصراع اول از یک عبارت (یا یک نیم مصراع) تشکیل شده و این عبارت در پایانِ مصراع دوم، عیناً تکرار می‌شود به گونه‌ای که همچون مورد پیشین می‌توان گفت که عبارت مصراع اول که از لحاظ وزن با سایر ابیات و مصرع‌ها متفاوت است، در حکم عنوان شعری بوده و در ضمن از این عبارت می‌توان تا حدّ زیادی به مفهوم و مضمون کلّی شعر نیز پی برد، برای نمونه، امین گری شاعر معاصر صحنه‌ای با تخلّص شاهو صحنه‌ای، سروده‌ای را که در آن از بخت و اقبال شکوا کرده است این‌گونه آغاز می‌کند:

ژ تەقدیر بەخت، ژ تەقدیر بەخت   ڕۆژێ ژ ڕۆژان ژ تەقدیر بەخت

(سلطانی،۱۳۸٦: ۵۳)

ویژگی‌های این ساختار شعری را می‌توان شامل موارد ذیل دانست:

الف: مطلع، فاقد قافیه می‌باشد.

ب: قالبِ شعری غالب در این ساختار، مثنوی می‌باشد.

ج: در اکثر موارد شاعر به شیوه التزام، قافیه بیت دوم را متناسب و هم وزن و آهنگ با کلمه‌ی تکرار شده در آخر دو مصراع مطلع می‌سازد، ولی از بیت سوم به بعد این التزام از بین رفته و هر بیت از قافیه مستقلی برخوردار می‌گردد، برای مثال شاهو صحنه‌ای در سروده‌ای دیگر در مطلع آورده استد:

شه‌ماڵ وه دادم، شه‌ماڵ وه‌دادم   شه‌ماڵ ده‌خیله‌ن بڕه‌س وه دادم

که این بیت فاقد قافیه می‌باشد، ولی شاعر به رعایت کلمه‌ی «دادم» که در جای قافیه نشسته است، حرف روی«دال» و حروف ردفِ «الف» و وصلِ «میم» را التزام نموده و در بیت دوم دو کلمه‌ی «بادم» و «شادم» را قافیه نموده و بین دو بیت تناسبی خاص ایجاد نموده است:

خه‌رمان وابرده‌ی سه‌ودا بەر بادم   سوزیا ئه‌گه‌ر گرد دڵه‌ی ناشادم

اما از بیت سوم به بعد این تناسب و رعایت یکسانی حروف، التزام نمی‌گردد و همان‌گونه که در چند ساختار قبلی ذکر گردید، شاعر به شیوه معمول شعر را ادامه می‌دهد:

تو باو وه خاتر شه‌و زنده داریم   په‌ی گه‌ردن که‌چی دڵ بێ‌قه‌راریم

(سلطانی،۱۳۸٦: ٥۱)

د: با وجودی که قالبِ غالب در این شیوه، مثنوی است اما در پژوهش به عمل آمده، یک نمونه رباعی ملاحظه شد که مطلع در ساختار مذکور سروده شده است، خانه داجیوند از شاعران کُردی سرای عصر ناصری (۱۳۱۳ – ۱۲۶۴ ه.ق) در این رباعی گفته است:

غولم یه‌عنی چێش، غولم یه‌عنی چێش   ئه‌ی دیده ئێشان غولم یه‌عنی چێش
دیده‌ی من خاسه‌ن په‌رێ ده‌رد و ئێش   ژان دیده‌ی تۆ بای بچودنه تێش

(سلطانی،۱۳۸٦: ٦۹)

هـ : از لحاظ محتوایی و موضوعی، بیشترین مضمونی که در این ساختار توسط شاعران به نظم در آمده، مضمون عاشقانه اعم از توصیف معشوق، گلایه از یار و ... می‌باشد، اما مواردی هم دیده شد که مضامین دیگری هم‌چون: مناجات، شکوائیه، عرفان، پند و اندرز، ستایش حضرت رسول(ص) زینت بخش اشعار سرایندگان گردیده است که در ذیل به پاره‌ای از آنان اشاره خواهد شد:

مناجات از میرزا عبدالقادر پاوه‌ای (۱۲۷۲ هجری قمری):

بەرز بوڵه‌ند ماڵ، بەرز بوڵه‌ند ماڵ   یا دانا و عه‌لیم بەرز بوڵه‌ند ماڵ
یا بەری جه عه‌یب ئاگا جه ئه‌حواڵ   یا په‌روه‌رش‌که‌ر دانه و له‌عل و لاڵ

(سلطانی،۱۳۸٦: ٥۱)

شکوائیه از رحیم خان سرونوی ماهیدشتی (۱۲۲۸ – ۱۳۰۱ ه.ق):

وه حاڵ ده‌ردم، وه حاڵ ده‌ردم   کافر نه‌وینۆ وه حاڵ ده‌ردم
چوون نوور گێڵین گوڕ ئه‌گر گردم   دوور بوون و دوورم نه‌سوزین مردم

(سلطانی،۱۳۸٦: ٦۹)

عرفانی از فهیم سنجابی (۱۳۱۹ شمسی):

پیر مەیخانە، پیر مەیخانە	ئێلتجام وە تۆن پیر مەیخانە
جامیٚ جەو بادە بکەر پەیمانە	بدە وە مەجنوون رسوای زەمانە

(سلطانی،۱۳۸٦: ۱۹۱)

پند و اندرز: میرزا ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی، شاعر نامدار و پر آوازه‌ی معاصر (تولد ۱۲۶۴ه.ش) در شعری کُردی خطاب به "سلیمان‌خان زنگنه"، ضمن نصیحت، سخن و سخنوری را مایه برتری آدمی و افتخار او دانسته و می‌گوید:

نوتق و کەلامەن، نوتق و کەلامەن	ئێفتخار شەخس نوتق و کەلامەن
کەلام وەدیعەی حەی عەلامەن	شێوەی خاسانەن نە بەهریٚ عامەن

(سلطانی،۱۳۸٦: ٦۸)

ستایش حضرت رسول(ص): از "سید وجیه‌الدین سیدزاده هاشمی" شاعر "روانسری" (متولّد به سال ۱۳۲۲ه.ق) مناجات و معراجیه‌ی او در زمره نعتیه‌های برجسته ادب کُردی است و اشتهار دارد:

شەهەنشای موختار، شەهەنشای موختار	یا پادشای کول شەهەنشای موختار
پەنای کول شاهان شای والاتەبار	سوڵتان کەونەین شای بوڕاق سوار

(سلطانی،۱۳۸٦: ۱۷۳-۱۷٤)

زیر مجموعه‌ی این ساختار می‌توان به موردی اشاره نمود که شواهدی از آن در میان سرایندگان کرد به دست آمده و با وجود شباهت به این ساختار، شاید بتوان آن را نوعی تازه از ساختار مطلع به شمار آورد.

در این ساختار، مصراع اول یک لخت است که عیناً در آخر مصراع دوم تکرار می‌شود و تفاوت آن با ساختار قبلی در این است که کلمه‌ی آخر این لخت به عنوان ردیف در تمامی ابیات ذکر می‌شود، برای مثال در سروده زیر از "عبدالقادر پاوه‌ای":

خەمبارم ئەمشەو، خەمبارم ئەمشەو	هانا هامسەران خەمبارم ئەمشەو
جە ئێش زامان ئەوگارم ئەمشەو	گرفتار دەرد ناخارم ئەمشەو
خەم زدە، خەمین خەم وەکۆم ئەمشەو	جەبین ئافاق رەنجەڕۆم ئەمشەو
... ستارەی بەختم بیٚ نوورەن ئەمشەو	بەدریٚ دوو هەفتەم دیجوورن ئەمشەو

(سلطانی،۱۳۸٦: ۱۱۸)

تا آخرین بیت این مثنوی، کلمه‌ی امشو به عنوان ردیف تکرار شده است .

در شعر زیر نیز از "نادر هرسمی" (۱۳۱۱-۱۲۴۱ه.ق) ساختار فوق رعایت شده و کلمه «دیم» به عنوان ردیف در تمامی ابیات تکرار شده است:

عەجەب کاریٚ دیم، عەجەب کاریٚ دیم	هانا هامسەران عەجەب کاریٚ دیم
سەرو سا پەروەر سایەداریٚ دیم	بیٚ شکۆفە و بەرگ گەوهەر باریٚ دیم
جەیحوونیٚ نە تۆی یەک فندق بەخش دیم	میرابیٚ تێدا دایم بۆ نەقش دیم
کاسە لەب نگون لەب نواسە دیم	هەفت دەریا جۆشان نە تۆی کاسە دیم

(سلطانی،١٣٨٦: ١٤٠)

ساختار شماره‌ی ٥

در این نوع از ساختار مطلع، مصراع اول از یک نیم مصرع تشکیل شده که در قافیه با مصراع دوم یکسان است، میرزا داوود حکیمی شاعر دوران معاصر و از اهالی "کندوله" می‌گوید:

هامسه‌ران تقدیر، هامسه‌ران ته‌قدیر　　یه‌ک ڕۆ جه ته‌قدیر خه‌یلێ بیم دڵگیر

(سلطانی،١٣٨٦: ١٧)

این شاعر در مثنوی عاشقانه‌ای سروده است:

ئه‌ی نازه‌نینم، ئه‌ی نازه‌نینم　　فدای گیانت بۆ گیان شیرینم

سه‌یر به‌کرۆ ده‌رد ناڵه‌ی غه‌مگینم　　وه تاف هووناو مه‌وج ئه‌سرینم

سه‌یر ئه‌سرینم عالەم گرد وه به‌ر　　ئاوه‌رده‌ن جه‌رگ و دڵ که‌رد ئازه‌ر

(سلطانی،١٣٨٦: ٦٨)

از لحاظ ویژگی‌های این نوع از ساختار باید گفت، موارد مذکور در ساختار شماره چهارم در این نوع از شعر نیز صادق است، از جمله این‌که قالب اصلی این ساختار، مثنوی می‌باشد و غالباً شاعران رعایت تناسب بین قوافی بیت اول و دوم و التزام یکسانی حرکات و حروف قافیه‌ی آنها را مدّ نظر داشته‌اند، به استثنای این نکته که در این نوع از ساختار، علی رغم دیگر ساختارهای یاد شده، مطلع دارای قافیه‌ی مستقل می‌باشد.

سروده‌ی زیر از بانوی شاعر کرمانشاهی «خورشینما» با عنوان «صلوات به دیدار دین پیغمبر» از نمونه‌های ساختار یاد شده است که تناسب قوافی میان بیت اول و دوم رعایت نشده است:

یا حه‌ق په‌ناهه‌ن، یا حه‌ق په‌ناهه‌ن　　باب ره‌حمه‌تت په‌نای گومڕاهه‌ن

په‌نای زات حه‌ق بێ هه‌متا به‌ردم　　سه‌نای سه‌ڵوات ته‌رجمه که‌ردم

حازرولمه‌جلس جه‌ماعه‌تێ جه‌م　　سلام وه دیدار ئۆمه‌تی خاته‌م

(سلطانی،١٣٨٦: ٢٢٨)

ساختار شماره‌ی ٦

در این ساختار، مطلع از چهار بند تشکیل می‌شود، مصرع اول دو بند تکراری و مانند یکدیگر است و در مصراع دوم، با صنعت طرد و عکس بدون رعایت قافیه در بیت، کلمه‌ی آخرِ بند تکراری مصراع اول در جای قافیه می‌نشیند و تکرار می‌گردد:

هامسه‌ران خه‌یاڵ، هامسه‌ران خه‌یاڵ　　خه‌یاڵ دامه ویر، ویر دامه خه‌یاڵ

در بیت دوم نیز قافیه بر وزن و آهنگ و متناسب با کلمه‌ی تکراری بیتِ اول (خیال) ساخته می‌شود:

دڵ به‌رده‌م وه به‌حر مه‌وج ماڵاماڵ　　به‌راوه‌رد دانه‌ی جه‌واهر وه‌لاڵ

اما از بیت سوم به بعد که در قالب مثنوی سروده شده است هر بیت بر اساس قافیه جداگانه و بدون رعایت تناسب با کلمه‌ی تکراری، ساخته می‌شود:

شکۆفەی چەمەن، شەفافەی گوڵان　　　هام بەزم مەجلس نەغمەی بولبولان
(سلطانی،۱۳۸٦: ۲۱)

بخش دوم: بررسی ساختار مطلع در سایر قالبها

آنچه تاکنون ارائه گردید ساختار مطلع و انواع آن در قالب شعری مثنوی بود، اما در قالب شعری قصیده موردی مشاهده گردید که مصراع اول مطلع از یک لخت یا عبارت تشکیل شده کـه ایـن لخـت در آخـر مصراع دوم، عیناً تکرار می‌شود، بدین شکل که قوافی سـایر ابیـات قصـیده بـر اسـاس وزن و آهنـگ و ساختمان کلمه‌ی دوم لخت تکراری بنا نهاده می‌شود:

برای مثال شاعری با نام "فکری پاوه‌ای" در این ساختار شعری گفته است:

هاشین وە راوە، هاشین وەراوە　　　خەیاڵی یاران هاشین وە راوە
من مام چەنی دەرد هەناسەی سەردم　　　ئەوان شین پەی هەرد هەوارگەشاوە
دمای ئەو ئازیز شۆخ بێگەردم　　　چتەور بمانوو وە رووی دنیاوە
نگا کەرد وە ڕەنگ روخسار زەردم　　　«وینە وامندان حجاج کاوە»
(سلطانی،۱۳۸٦: ۱۸۲)

هم‌چنین در منطقه‌ی "صحنه"ی کرمانشاه، دیوان شعری به نام دیوان "شیخ امیر" که از عرفـای بسـیار والا مقام در نزد و اندیشه مردم این دیار محسوب می‌شود، وجود دارد که در قـرن ۱۲ هجـری بـه زبـان کُردی سروده شده است. این دیوان که در موضوع عرفانی و دینی و اخلاقی سروده شده از مجمـوع ۲۲۰ بند تشکیل گردیده که در بررسی به عمل آمده مشخص گردید؛ پنجاه بند اولیـه‌ی ایـن دیـوان در قالـب شعری رباعی یا دوبیتی سروده شده است، با این توصیف که ساختار مطلع در این بندهای پنجـاه گانـه از انواع شکل‌های یاد شده در بخش اول این پژوهش می‌باشد. توجه به بندهای پنجاه گانه، صـرف نظـر از شکل ظاهری مطلع، یادآور قالب چهارپاره‌های پیوسته‌ی رایج در شعر معاصر فارسی می‌باشد. نموه‌های از این بندها به شرح ذیل می‌باشد:

بند اول:

جەلیل و جەببار، جەلیل و جەببار　　　بوانیم سەنای جەلیل و جەبار
نە لەوح نە قەڵەم نە یار نە ئەغیار　　　پاشام نە دوڕڕ بی دوڕڕ نە دەریا بار

بند دوم:

نە چێرا چێر بی　　　نە گالای گان بی نە چێرا چێر بی
تا کە پادشام نە دانەی دوڕڕ بی　　　بنیادش نە یورت کس نزان سرڕ بی

بند سوم:

نە قاب گەوهەر، نە قاب گەوهەر　　　پاشام نە دوڕڕ بی نە قاب گەوهەر
وە نوور قودرەت ئەڵڵاهو ئەکبەر　　　چەهار تەن و موعجز ئاوەرد وە نەزەر

البته لازم به ذکر است که ساختار مطلع در سایر بندهای این دیوان، یعنی از بند پنجاه و یک به بعد باز هم شبیه یکی از ساختارهای یاد شده در بخش پیشین می‌باشد، با این تفاوت که تعداد ابیات در این بندها بیش از دو بیت بوده و در قالب مثنوی سروده شده است، همچون بند ۱۷۲ که با مطلع زیر آغاز می‌شود و شامل شش بیت است:

دیده ڕۆشن بۆ، دیده ڕۆشن بۆ	وەختەن کە دیدەم وە ڕووت ڕۆشن بۆ
میر و ناجیان ئەو یەک جەوشەن بۆ	ستارانێ پەخش ئەو یەک قوشەن بۆ
چم نەشگوفتەگان وە زات خاسان	لقای هەمدیگەر ژە بەقا ناسان

نتیجه‌گیری:

مطلع در اشعار کُردی کرمانشاهی دارای اشکال و ساختار متعدّدی است که با شکل مطالع شعر فارسی کاملاً متفاوت است. در این پژوهش مشخص گردید که بر اساس قوالب شعری (مثنوی و قالب‌های غیر مثنوی هم‌چون رباعی و قصیده) مطلع در شعر کُردی دارای شش ساختار است کـه برخـی دارای بسـامد تکرار فراوان و برخی فقط در معدود اشعاری به کار رفته‌اند. توجه به این گونـه از سـاختار مطلـع در شـعر کُردی می‌تواند زمینه ساز شناخت هر چه بهتر شعر کُردی بوده و خصایص انحصاری و برجسته این اشعار را در مقایسه با شعر فارسی نمایان سازد.

منابع و مآخذ

۱- سلطانی، محمدعلی (۱۳۸۶) **حدیقه‌ی سلطانی** (احوال و آثار شاعران برجسته کُردی و کُردی-سرایان کرمانشاه از عصر تیموری تا عصر حاضر)، ۶ جلد، مؤسسه فرهنگی نشر سها، چاپ اول.

۲- ماهیدشتی، سید یعقوب (۱۳۷۷) **دیوان اشعار**، به اهتمام محمدعلی سلطانی، مؤسسه فرهنگـی نشر سها، چاپ دوم.

۳- گیلانی، صابر (۱۳۷۲) **تروسکه(دیوان اشعار)**، مرکز انتشارات دارالنشر اسلام قم، چاپ اول.

۴- شیخ امیر، **دیوان اشعار**، بی تا، بی نا، بی جا.

بیان نکته‌ای در سنت ادبی شاعران کُرد:
مناظره با پدیده‌های بی‌جان

دکتر پروین گلی زاده*
سیّد آرمان حسینی آباریکی**
سعید مهدوی فر***

چکیده:
یکی از سنت‌های ادبی که در میان شاعران کُرد زبان رایج بوده، گفتگوی شاعر با پدیده‌های بی‌جان است. بیستون، تخت جمشید، درخت کُهن‌سال و... از جمله‌ی این پدیده‌ها هستند. پدیده‌هایی که با تاریخ و فرهنگ این مرز و بوم پیوند خورده و در میان گفتگوی خود، رونق و شکوه روزگاران کهن را به یاد می‌آورند. به نظر می‌رسد این سنت ادبی، ریشه در فرهنگ و تمدن مردمان کُرد داشته باشد؛ از این رو در ادب فارسی مسبوق به سابقه نیست. در این مقاله سعی بر آن است تا ابتدا شواهدی از این سنت را در میان سروده‌های کُردی (گورانی) به دست داده و سپس آن‌ها را از دیدگاه فرهنگی، اجتماعی، فنون ادبی (بیان، نقد ادبی و...)، اسطوره‌شناسی نقد و بررسی کنیم.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کُردی، گویش گورانی، پدیده‌های بی‌جان، تشخیص، زبان حال، نوستالوژی.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز.
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.
*** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

مقدمه

از جمله خصوصیات منظومه‌های ادبیات کُردی، بیان حسرت و اندوه از زبان اشیا و درختان، بر مردمان و بزرگان گذشته است. در ادبیات فارسی پیرامون این سنّت، برای نخستین بار پورجوادی تأملاتی داشته و حاصل تحقیقات خود را در کتاب «زبان حال در عرفان و ادبیات پارسی» و نیز در چندین مقاله به رشته‌ی تحریر درآورده است. ایشان دو اصطلاح «زبان حال» و «زبان قال» را برای تبیین این شگرد ادبی به کار برده است. آثاری به جای مانده از ادبیات کُردی، با آثار بررسی شده از سوی پورجوادی در ادبیات فارسی متمایز است. آنچه در ادبیات فارسی و حتی دیگر فرهنگ‌ها دیده می‌شود، غالبا سخن گفتن یا مناظره دو پدیده چون شمشیر و قلم و یا دو انسان چون مسلمان و زردشتی و یا دو حیوان چون غاز و زاغ است؛ امّا در آثار شاعران کُرد، یک سوی گفتگو همواره شاعر است و این امتیازی است که این سروده‌ها بر آثار فرهنگ‌های دیگر دارند. پدیده‌های انتخاب شده، معمولا غیرجاندار (غیرانسان و حیوان) و دارای ویژگی‌های مهمی چون دیرینه‌سالی، اهمیت تاریخی و فرهنگی، عظمت و شکوه هستند؛ این پدیده‌ها در حقیقت حافظه‌ی تاریخ و تمدّن این مرز و بوم‌اند که اکنون (زمان شاعر) نشانی از آن شکوه و عظمت در آن‌ها دیده نمی‌شود و بی‌فروغ مانده‌اند.

در این مقاله سعی نویسندگان برآن است تا ابتدا تعریفی از زبان حال و زبان قال و نیز تفاوت و کارکرد آن‌ها به دست داده و سپس با انتخاب چند سروده‌ی برجسته، گفتگوی شاعران با پدیده‌هایی چون «تخت جمشید»، «درخت کهنسال»، «کوه بیستون» و «قلعه چهر» بررسی شود. در پایان ویژگی‌های مشترک این سروده‌ها ذکر خواهد شد.

زبان حال

«زبان حال» اصطلاحی است در ادبیات کلاسیک زبان فارسی، اعم از نظم و نثر و مراد از آن شیوه‌ای از روایت کردن است که بنابر آن شاعر یا نویسنده سخن خود را به موجودی دیگر نسبت می‌دهد، به گونه‌ای که گویی این سخن را آن موجود به زبان آورده است. این موجود ممکن است ناطق باشد یا نباشد؛ ممکن است انسان یا فرشته یا دیو یا حتی خودِ خداوند باشد و ممکن است حیوانِ زبان‌بسته‌ای باشد یا موجود بی‌زبانی چون درخت و گُل و گیاه و سنگ و خاک و گِل و کوه و زمین و آسمان و یا ممکن است قوای درونی انسان مانند عقل و دل باشد یا مفاهیمی چون مرگ و زندگی و بخت و دولت. این شیوه روایت‌کردن از زبان دیگران شگردی است ادبی که در طول تاریخ ادبیات فارسی بسیار رواج داشته‌است و دوران شکوفایی آن قرن‌های هفتم و هشتم هجری بوده است (پور جوادی،۱۳۸۰: ۶).

مشکلی که در درک صحیح معانی زبان حال وجود داشته است، می‌توان پیش از هر چیز با تعریف لفظ «حال» در تعبیر «زبان حال» بر طرف کرد. «حال» در این‌جا نه به معنای حالت و وضع درونی شخص است به طور کلّی و نه به معنای حالتی که از جانب پروردگار در دل ایجاد می‌شود، بلکه صرفاً به معنی صفت است. هر چیزی هم، اعمّ از انسان و حیوان، نبات و جماد، فرشته و دیو، زمین و آسمان، و

غیره، به هر حال دارای صفت یا صفاتی است. گاهی این صفت ذاتی است و گاهی عرضی. گاهی نمایش بیرونی دارد و گاهی ندارد.

برخی از نویسندگان قدیم برای توضیح این معنی مثال دیگری آورده‌اند و گفته‌اند که گربه‌ای که در کنار سفره‌ی غذا به مراقبه می‌نشیند، هیچ چیز نمی‌گوید، نمی‌تواند بگوید. ولی همان در انتظار نشستن و مراقبه کردن وی حکایت از گرسنه بودن او می‌کند، و هر کس او را ببیند در می‌یابد که گرسنه است و در حق او می‌توان گفت که وی گرسنگی خود را به زبان حال اظهار می‌کند. تعریفی که در بیشتر موارد از «لسان‌الحال» ناظر به همین معنی است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۶).

زبان حال و زبان قال

زبان حال را در برابر زبان قال آورده‌اند. زبان حال برای شاعران و نویسندگانی که آن را به کار برده‌اند، شیوه‌ای است گویاتر از زبان قال، چه این شیوه به ایشان اجازه می‌داده است تا مقصود خود را بهتر و آزادانه‌تر بیان کنند. در زبان حال نویسنده و شاعر احساس می‌کند که از بسیاری از قید و بندهای زبان قال خلاص شده‌است و اندیشه‌اش می‌تواند در ساحت وسیع‌تری جولان کند. انسان تا زمانی که از زبان قال استفاده می‌کند، اندیشه‌اش گویی بر روی زمین راه می‌رود، امّا همین‌که به زبان حال روی آورد، اندیشه او بال درمی‌آورد و در ساحت خیال به پرواز درمی‌آید. در این ساحت است که موجودات بی‌زبان لب به سخن می‌گشایند و اسرار وجود خود را بی‌پرده فاش می‌سازند (پورجوادی، ۱۳۸۱: ۹). این درحالی است که در منابع اسلامی، داستان‌هایی نیز وجود دارد که در آن‌ها موجودات بی‌زبان، از قبیل چهارپایان و مرغان و درختان و جمادات و مردگان، با مردم سخن می‌گویند و این سخن‌ها را نیز زبان قال انگاشته‌اند. به عنوان مثال پنداشته‌اند که درخت یا سنگ و یا مرده در گور واقعاً، به زبانی که برای انسان مفهوم است، به صورتی معجزه‌آسا سخن گفته‌اند.

با وجود این‌که سخن گفتن موجودات در این داستان‌ها واقعی تلقی می‌شده است، ولی گاه به درستی معلوم نیست که شاعر یا نویسنده‌ای که یکی از داستان‌ها را نقل می‌کرده، خود آن را زبان قال پنداشته است یا زبان حال (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۳۰). چنان که پیداست تمایز زبان قال و زبان حال به آسانی ممکن نیست؛ چه‌بسا از دیدگاهی بتوان سخنی را زبان حال پنداشت و از دیدگاهی دیگر، همان سخن را زبان قال.

کارکرد زبان حال

استفاده از زبان حال همچنین موجب می‌شود که سخن نویسنده یا شعر شاعر، برای خواننده کشش بیشتری داشته باشد و درک او از موضوع عمیق‌تر شود. زبان حال به‌طور طبیعی، متعلّق به عالم ادبیات و خیال شاعرانه است و به همین جهت مطلبی که به زبان حال بیان می‌شود، دلنشین‌تر از سخنی است که به زبان قال گفته می‌شود. زبان حال توأم با ذوق است. زبان حال پرده از هر رازی می‌تواند بردارد. شاعر و نویسنده‌ای که از این شیوه استفاده می‌کند، می‌تواند درباره هر موضوعی سخن گوید. با زبان حال

می‌توان از زندگی و مرگ، جدایی انسان از اصل خود، درد تنهایی و غربت، کوتاهی عمر و بی‌حاصلی دنیا و عاقبت دردناک این زندگی سخن گفت. با زبان حال می‌توان موعظه کرد و اندرز گفت. می‌توان درس اخلاق داد. می‌توان از عالی‌ترین مطالب عرفانی و خداشناسی با لحنی دلنشین و گویاتر از زبان قال سخن گفت (پور جوادی، ۱۳۸۱: ۱۰).

زبان حال به عنوان یک (شگرد ادبی: literary device) به شاعر یا نویسنده مجال بیشتری برای بیان معانی عرفانی و اخلاقی و فلسفی می‌دهد. مثلاً برای بیان کوتاهی عمر، شاعر می‌توانست این معنی را از زبان گُل بیان کند و گل در شعر بنالد، از این‌که عمرش در باغ و بوستان چند روزی بیش نیست. موضوع جدایی را نیز می‌توانست با استفاده از همین شگرد از زبان موجوداتی چون کاغذ، ابریشم، چوب، پوست، موی و غیره بیان کند (پورجوادی، ۱۳۸۳: ۶۷).

سخن گفتن شاعر با پدیده‌های بی‌جان در ادب کُردی

زبان حال و زبان قال در میان تمدن‌های گذشته چون سومری و اکدی، متون قدیم یهودی و سریانی و به ویژه متون ایرانی پیش از اسلام، وجود داشته است. برخی نیز بر این باورند که به احتمال مبتکر این نوع ادبی، همان سومری‌ها بوده‌اند؛ چنان‌که مناظره‌هایی چون بیل و خیش، تابستان و زمستان، درخت و نی، غاز و زاغ، میش و گندم، مس و نقره و... از ایشان برجای مانده است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۴۱). پیکار «بز و درخت نخل» در منظومه‌ای به نام «درخت آسوریک»، خود حکایت از این گونه‌ی ادبی در ادبیات ایران پیش از اسلام می‌کند.

این شگرد ادبی در میان آثار به جای مانده از شاعران کُرد زبان، نمودی چشم‌گیر دارد. آنچه در ادبیات کُردی دیده می‌شود، متمایز از نمونه‌هایی است که پیش‌تر ذکر شد. ویژگی‌های دیگرگونی در این آثار وجود دارد که سبب برجستگی آن‌ها از سایر آثار فرهنگ‌های دیگر شده است؛ اکنون بایسته است برخی از این ویژگی‌ها را برشماریم:

گفتگوی شاعر با پدیده‌ها

در ادبیات دیگر ملل، اغلب گفتگو میان مواردی چون تیر و کمان، گل و بلبل، شمشیر و قلم، آسمان و زمین، زر و گندم، غاز و زاغ، شیر و روباره و غیره است؛ امّا در ادبیات کُردی، یک سوی این گفتگو همواره شاعر است و طرف دیگر یک پدیده‌ی بی‌جان. گفتگوی «شاهرخ کاکاوند» با تخت‌جمشید، گفتگوی سید یعقوب ماهیدشتی با بیستون، گفتگوی «ترکه میر» با «قلعه‌ی چهر»، گفتگوی «سیّد نوشاد ابوالوفایی» با درخت کهنسال در منظومه‌ی «دارجنگه» و نیز گفتگوی شاعر با سپیدار در دیوان «شاکه و خان منصور» از جمله‌ی این موارد است.

البته در ادب فارسی به ندرت مواردی چون گفتگوی علی(ع) با نی، در مثنوی «جواهر الذّات»، دیده می‌شود که یک طرف گفتگو، انسان است. در این مثنوی- که به غلط به فریدالدین عطّار نیشابوری

نسبت داده شده- حضرت علی(ع) در چاه با «نی» سخن می‌گوید؛ چـون آن حضـرت از نـی پرسـید کـه کیستی و آیا سعادتمندی یا نه؟ نی گفت که: از دم آن حضرت به کام دل رسیده است:

بدو گفتم که: «ای جان و جهانم — یقین دانم که من راز نهانم

ز سرّ تو شدم پیدا در این دم — ز تو گویم حقیقت را ز آن دم...

بگفتی کیستی من خود که باشم — به نزد ذاتت ای حیدر که باشم

که باشم من نی‌ام خود نیستم من — در این دنیای دون خود کیستم من

نی‌ام من نیستی دارم به باطن — ز ظاهر بازگویم کار باطن

نی‌ام من اندرونم هیچ نبود — سراپایم به جز از هیچ نبود. . .

جگر پر خونم و دل سوخته من — ولیکن سرّ ز تو آموخته من

نی همچنان نسبت به حضرت علی(ع) اظهار ارادت می‌کند و می‌گوید که کمر به خدمت او بسته است، چه از روز اوّل، او راهبرش بوده و تا قیامت هم خواهد بود:

کمر بستم به نزدت تا قیامت — کشم در راه تو بی‌شک ملامت

کمر بستم کنون نزدیکت ای جان — بگویم بی زبان با عاشقان آن

(عطّار، جوهر الذّات:۲۳۳؛ به نقل از: پورجوادی، ۱۳۸۵: ۸۵۰)

انتخاب پدیده‌ها

شاعران کُرد در انتخاب پدیده‌ها، بسیار باریک‌بین و نکته‌سنج بوده‌اند؛ اغلب پدیده‌ای را برگزیده‌اند کـه حافظه‌ی دوران باشکوه و پر عظمت گذشته بوده‌است. کوه بیستون و تخت جمشید از جمله این پدیده‌هـا است که یادگار عظمت ایران پیش از اسلام‌اند. شاعران گاه درختی کهنسال را مورد خطاب قرار داده‌انـد، درختی که پادشاهی کیومرث را به یاد می‌آورد. دیرینگی و کهنسالی از مهمترین ویژگی‌های انتخاب ایـن پدیده‌هاست. این ویژگی سبب شده‌است تا خواننده بپذیرد که واقعا این پدیده‌ها به عنوان حافظه‌ی ملّـی، گفته‌های بسیاری در دل دارد؛ به ویژه که از دیدگاه اسطوره‌ای، پدیده‌های جهان ناطق و جاندار هستند.

ویژگی اساسی و برجسته‌ی دیگر این پدیده‌ها، ارزش فرهنگی و تاریخی آن‌هاست؛ برای مثـال تخـت جمشید در کنار دیرینه سالی‌اش، یادآور عظمت و شکوه پادشاهان ایران باستان است؛ شکوهی که شـاعر اکنون جز خرابه، نمودی دیگر از آن نمی‌بیند.

نوستالوژی

از مهم‌ترین خصوصیات آثار یادشده مضمون یا تم حسرت و اندوه بر جـلال و شـکوه بـر بـاد رفتـه‌ی گذشته است. این حسرت و اندوه از سوی پدیده تشدید می‌شود و به صورت بارزتری بازگو می‌شود. پدیده ای که خود یادگار آن دوران زرّین است و رویدادها و نامرادی روزگار را یک به یک از پیش چشم گذرانده است؛ حال با اصرار و سوگند شاعر مهر سکوت از لب برداشته و به شرح پریشانی خود و شـکوه دورانـش می‌پردازد؛ برای مثال: شاهرخ کاکاوند با دیدن تخت جمشید، دست به شیون و زاری می‌زند و با اصـرار و

سوگند از تخت جمشید می‌خواهد که لب به سخن بگشاید؛ تخت جمشید که با اصرار شاعر روبه‌رو می- شود، تمام رویدادهای گذشته را بر زبان می‌راند.

اکنون بایسته است جهت نمونه، سروده‌های چند شاعر کُرد زبان را- البته به صورت برگزیدن متن آن سروده‌ها- از پیش چشم بگذرانیم:

شاهرخ کاکاوند

"شاهرخ کاکاوند" از شاعران عارف مسلک قرن دوازده و اوایل قرن سیزده هجری به حساب می‌آید. وی در عرفان، مرید "سیّد یارعلی" از سادات عالی‌قلندری بوده که در خدمت وی، به امورات دفترداری می‌پرداخته است. بعد از رحلت پیرش، دست به دامن پسر وی، آقا میرحمزه می‌زند، تا این‌که آقا میرحمزه از «جلالوند» کرمانشاه به عراق هجرت می‌نماید، شاهرخ تا آخر عمر خود در "جلالوند" ماند و در همانجا نیز بدرود حیات گفته است.

برخی از پژوهشگران شجره‌ی کاکاوند را به شیخ حسین، که یکی از هفتاد و دو پیر است، می‌رسانند. او داستان‌های زیادی را به زبان کُردی به رشته نظم درآورده است (گجری، ۱۳۷۸، ج ۱: ۲۶۴).

در باور مردم کرمانشاه، "شاهرخ کاکاوند" دارای کشف و کراماتی نیز بوده است، از جمله این‌که آوازه‌ی شهرت و گیرایی نفس وی تا جایی می‌رسد که "نادر قلی افشار" به دیدار او می‌شتابد و کاکاوند، نادر را به فتح و پیروزی و البته پادشاهی بشارت می‌دهد .

منظومه‌ی «ضحاک و کاوه‌ی آهنگر» اثر "شاهرخ کاکاوند"، ترجمه‌ای آزاد از بخش‌هایی از شاهنامه‌ی "ابوالقاسم فردوسی" است که با توجه به محیط زندگی شاعر و خصوصیات زبانی او، به صورت شبه شاهنامه‌ای- هر چند کوتاه - درآمده است. این منظومه از جایی آغاز می‌شود که سراینده عزم تفریح و گردش داشته است؛ وی گذرش بر تخت جمشید می‌افتد و پس از دیدن تخت و یاد شکوه و عظمت ایران به گریه و زاری می‌پردازد و آنگاه از زبان تخت، پادشاهان گذشته را به یاد می‌آورد و حس ایران دوستی خود را در جامه ابیاتی ابراز می‌دارد.

شاهرخ کاکاوند، شاعر صاحب ذوق کرد، بعد از مناجات والتجا به درگاه حضرت حق و پیامبر او(ص)، چنین می‌آورد که روزی از روزها قصد تفریح داشته تا این‌که راهش به پای تخت جمشید رسیده و قصد توصیف تخت را در دل می‌پروراند:

دڵ کەفت نە وەسواس وەسف و سەنای تەخت	تەخت شاە جەمشید بەور بولەن بەخت
نگام کەرد وە تەخت قەسر بێ ساحب	وە بێ نازمەندەی خەرا و غایب
بێ زەوق و زینت بێ سەیر بێ سەفا	داد مەکەرد ژە دەس چەرخ بێ وەفا

(گجری، ۱۳۷۸: ۵۵)

در این‌جا حس ایران دوستی شاعر به‌خوبی فضا را آماده کرده، تا وی پس از یاد آوردن شـکوه تخـت و قصر، تاب نیاورده و گریه و زاری آغازکرد:

سا من ئید کێ دیم ئەنووم جووش ئاوەرد	نە سەودای دەوران کیشام ئاهـ سەرد
یەک دوودی نە فەرق کەلەم خیزیا	ژە دیدەم سەیلاو ئەسرین ڕێزیا
گریوام زار زار داد کەردم خەیلێ	دڵ کەفت نە وەسواس شین و واوەیلێ
شەرارەی مەحشەر ئاوردم وە چەم	کەفتم نەگرداو مەوج دەریای خەم
هووشم شی ژە سەر ویارام ژە فام	خەلتان خاک بیم ئوفتادە سەرسام
هەر تا تەوانام داد بێدادم کەرد	سەر مدام وە بان سەنگ سیای سەرد

(همان: ۵۶)

شاعر پس از فریاد و زاری، علت ویرانی تخت را از آن می‌پرسد و تخت را به شاه شاهان قسـم مـی-دهد تا حال و روز خود را در گذشته، برایش بازگوید:

ئاخر ساکن بیم ژە سەودای وەسواس	پرسام ئەرەی تەخت، بەرگ خەم لەباس
ئینە پەرێ چیش زەلیل زاری	پەرێ کامین شەخس تو ئنتزاری
سەیلاو ئەسرت جەهان کەردەن غەرق	پەرێت مەگریوان مەغرب تا مەشرەق
بە شق شای‌شاهان تەخت ساحب بەخت	مینەت کشیدەی ستەمان سەخت
عەیان کەر شەرحی ژە حاڵ دەوران	ژەو نەڕە شیران هژەبر بەوران
کێ بێ بەنای تەرح تەور تەرزت کەرد؟	مەشهووری عایەم سەما و ئەرزت کەرد؟
کێ کەردن بەنای چوار ئوتاق ئەیوان	ستۆنان سەنگ کی بەرد ئەو کەیوان؟
کی فەرمان مەدا کی فەرمان مەوەرد؟	کی بی ژە میردان ئەو مەردی مەکەرد؟

(همان‌جا)

شاعر می‌گوید: به امر و قدرت خداوند کریم- که کارها را سامان می‌بخشد- آن روز تخت بـا مـن بـه حرف آمد. تخت به من گفت: ای دردمندی که بار غم بر دوش داری و ای محنت کشیده‌ای که دردهـای ناگوار را به راحتی پذیرا شده‌ای... معلوم است که تو از درد من با خبری و جویای احـوال روزگـار گردنـده هستی! ... تو زخم های قدیمی را برایم تازه کردی ! تخت این‌ها را می‌گفت و سخت می‌گریسـت و خـود را سیاه‌بخت می‌دانست. دودی چون دود کوره‌ی کوزه گر از دماغ (مغز) دلنوازش برخاست:

وە ئەمر قودرەت کەریم کار ساز	ئەو ڕوو تەخت ئاما چەنیم نە ئاواز
وات ئەی دەردەدار بار خەم نە دووش	مەینەت کشیدەی زۆخ ڕاحەت نووش
دیارەن ژە دەرد من خەوەرداری	جویای ئەحواڵی عالەم مەداری

ئاوەردی ئەوسوو زامان سەختم	مەگریوا مەوات من سیاه بەختم
چۆن دوو سیمای کۆرەی کۆزە ساز	بەرچی نە دەماغ تەخت دینەواز (همان: ۵۷)

با گریه و زاری تخت، تمام کوه، دشت و صحرا و ... نیز به گریه می‌افتند؛ و شاعر تعلـق خـاطر عمیـق خود نسبت به جمشید را چنین بازگو می‌کند:

ئەوەڵ کەرد زاری زایلەی بێ شوو	خاک ڕووی سەحرا، سەنگ و کەش و کوو
گشت ئامان وە جووش زار زار مەگریوان	پەی جەمشید جەم پادشای خوسرەوان

(همان‌جا)

و سرانجام تخت به سخن می‌آید و پس از آن‌کـه آدم(ع) را بـه یـاد مـی‌آورد، فرزنـدان وی و سـپس نوح(ع) را به خاطر می‌آورد، آنگاه از کیومرث، سیامک پسرش و کشته شـدن سـیامک بـه دسـت دیـوان، هوشنگ و تهمورث یاد می‌کند تا آنجا که دور حکومت به دست جمشید افتاد و دیوها تحت سـلطه‌ی وی درآمدند.

سید نوشاد ابوالوفایی

"سید نوشاد" از عارفان و شاعران چیره‌دست کُرد در قرن دوازدهم هجری و هم‌عصر با نادرشـاه افشـار بوده‌است؛ نسب وی به "سید ابوالوفا"، از بزرگان یارسان در قرن هشتم هجـری، مـی‌رسـد. از جملـه آثـار برجسته‌ی او می‌توان به منظومه‌ی «دارجنگه» اشاره کرد؛ این منظومـه در حقیقـت نمایـانگر حسـرت و اندوه بر اقبال برباد رفته‌ی روزگاران کهن و شکوایی‌ه‌ای از دوران نابسامان شاعر است.

شاعر روزی گذرش بر درختی می‌افتد، درختی که سرش به کهکشان می‌رسد و سایه‌اش محل آسـودن پیر و جوان است. بر تنه درخت جای تیری چونان جای تیشه فرهاد، می‌بیند:

هام سەران وەختێ	ژە ڕووژان ڕووژێ ژە وەختان وەختێ
چۆ قەیس پووشاویم ژە کەلپووس ڕەختێ	ڕاگەم گەنان ئەو پای عالی درەختێ
سەر نە کەهکەشان فەڵەک بەردە وی	پا مووکەم نە قەعر زەمین کەردەوی
شاناوی شاخە شاخ و بەرگ ئەو دوڕ	پەی نشیمەنگای میرد بورنا و پیر
ڕاگەی ڕاە گوزەر خەلق نە پایەش بێ	خونکتر ژە سای توبا سایەش بێ
فەزاش فرحبەخش هەواش موعتەدڵ	پایە درەختان ژە شەرمش خجڵ
نە ڕووی سینەش دیم زام تیرگازێ	یادگاری شەس خەدەنگ ئەندازێ
ژاو لاوە سوومای هوور لیش دیار بێ	چو جای قوڵنگ گاز فرهاد ئزهار بێ
ئامام تەکیە دام من واو دارەوە	واو د ار زەدەی تیر خارەوە
ملازەی زام تیر گازش کەردم	دیاوە چو دو دەماون دەردم

(انجوی شیرازی، ۱۳۵۵: ۳۲۴)

پس از دیدن این وضع دل‌شکن شاعر از درخت چنین می‌پرسد: ای درخت برومند کـه بـس دیرسـالی، چندسال از عمرت می‌گذرد؟ چه کسی نهال تو را در این دیار کاشته است؟ از گذشتگان و سرداران کـه را دیده‌ای؟ این زخم را چه کسی بر سینه تو نشانده است؟

واتم ئەی درەخت بەرز بروومەن	کەس مەزان تاریخ حساو ساڵ چەن
ژە عومرت چەن ساڵ چەن پشت ویەردەن	کی تو دەس نیشان وەی دیار کەردەن
کی ژە وەرینان وەرینت دیەن	کی ژە سەرداران وەی ڕاگە چیەن
ڕەزمی بەیان کەر ژە رووژگاران	چتەور سەرد و گەرم دەهرت ویاران
ئی زامە چیشەن وە درونتەن	کام سەرهەنگ داخی دین خوینتەن

(همان: ۳۲۵)

ناگاه صدایی محزون از درخت برمی‌خیزد: ای آنکه چون من سرگردان بیابان هایی، حال که خواهـان آگاهی از حال من هستی، تا نشسته‌ایی به سخنانم گوش ده و احوال بخت نابسامان مرا بشنو: سال‌هاست که نام من «دارجنگه» است، بدان که این دل غمینم از دوران کیومرث با تو سخن می‌گوید: مـن جنـگ سیامک با دیوان، سپاه هوشنگ، روز نبرد تهمورث و دیگر شاهان ایران کهـن تـا نبـرد دارا و اسـکندر را دیده‌ام:

دیم دەنگی ئاما ژە لای دارەوە	ژاو دار فەرتووت مینەت بارەوە
وە زار زارەوە وات ئەی دیوانە	چۆ من سەرگەردان بیاوان یانە
ئی ئەحوالاتە مەپرسی چەنم	مەنمایی ئاداو ڕەستاخیز وەنم
ئەگەر بواچام شمەی ژە دەردم	ئزهار کەم ئەلقاب هەناسەی سەردم
بەڵ چوونا تو مەیلت وە حاڵەن	مەقسوودت حساو ویەردە ساڵەن
هەر تا نیشتەنی گووش دەر وە دەنگم	تا واچووم ئەحواڵ ستارەی لەنگم
بزان ئی دەرۆن کەفتەن وەی وە وەی	نمام بیم نە دەور کەیوومەرس کەی
جەنگ سیامەک و دیوانم دیەن	هووشەنگ واو سپاو واو سانم دیەن
تەموورس ئەو پوور هووشەنگم دیەن	ئەو سەف ئارایی رووژ جەنگم دیەن
بەزم شاە جەمشید جەم بەنم دیەن	ئەو ڕامشگەران ڕاز خەنم دیەن
کەوکەبەی زەحاک مورداسبم دیەن	دەس و باڵ وە تێخ گەرشاسبم دیەن
جفتی مار نە دووش زەحاکم دیەن	جا ماچ شەیتان ناپاکم دیەن
فریەدوون ئەو بیخ بونیادم دیەن	عەڵەم کاوە حەدادم دیەن
سلم وتوور ئیرەج پەشنگم دیەن	قەهر مەنووچهر رووژ جەنگم دیەن
نازکی نەوزەر ناشادم دیەن	قوباد و قارەن گەشوادم دیەن

زال پوور سام نەیرمم دیەن	ژە زال بالاتر چەن تەنم دیەن
نەریمان و سام سوارم دیەن	فیرووز و قارەن خوونخارم دیەن
شاهی کەیقوباد زەربەخشم دیەن	ڕوسەم واو جەوشن واو ڕەخشم دیەن
شاه ئەفراسیاو غەزەو خووم دیەن	پیران و هوومان جەنگجووم دیەن
تونی تەبیعەت کاووسم دیەن	زەریفی زرئەسب بن تووسم دیەن
هفتادوهەفت کور گوودەرزم دیەن	هر کام حکوومەت یە مەرزم دیەن
گیڤ و فەرامەرز، زەوارەم دیەن	بەلکێ ژاو وینە هزارەم دیەن
شاهی کەیخوسرەو دیندارم دیەن	واوجقەو واو تاج زەرتارم دیەن
کەی نشین کنشت لوهراسبم دیەن	دانش و حکمەت جاماسبم دیەن
ئسفەندیارم واو جوشن دیەن	او رووژ هام نەبەرد تەهمتەن دیەن
بێدادی بەهمەن بێ دینم دیەن	داوا داو رەزم بەرزینم دیەن
هومای بن بەهمەن دارا بن دارا	یەک یەک واو سپاه وە لام ویارا
داوا داو رەزم دارا و ئسکەندەر	تەماشام کەردەن ژاو وەر هەم ژەی وەر

(همان: ۳۲۶-۳۲۹)

و پانصد و سی‌سال حکومت ملوک الطوايفی اشکانیان را دیده‌ام؛ رزم اردشیر عـدل انوشـیروان، قبـاد، و بهرام گورافکن، شاپور شیر اوژن، مصاف بهرام چوبین، رنج فرهـاد کـوهکن، خیانـت شـیرویه، پادشـاهی نافرجام و پریشانی‌های آن روزگار را دیده‌ام؛ روزگاری که هر نالايقی سپاهی فراهم کرد و بـه شـورش و ستیزه‌گری پرداخت:

پانسەد و سی ساص ملووک تەوایف	وە چاو ویم دیم زوورمەن و زایف
ڕەزم ئەردەشیر نەوادەی ساسان	ئیسا ئەردەوان ژاو بی هەراسان
عەدڵ نووشیروان عەقل زەرجمهیر	چەنی بەدبەختی بەختەک وەزیر
قوباد قوبادان ئەردەشیران گشت	بەهرام بەهرامان گوور ئەفکەن وە خشت
سەیر سەر تاج پەرویزم کردەن	تەماشای شیرین، شەودیزم کردەن
مەساف بەهرام چووبینم دیەن	ئەو گورز و کووپاڵ ڕووینم دیەن
ڕەنج کووە تیشی فەرهادم دیەن	هزاران ژەی وەر ئوستادم دیەن
تا ناگاه شیروو شووم ستەمگەر	خوسرەو دانە کوشت نیشت ئەو جای پدەر
شاهیش نەکیشا وە نیمە ماهی	هەر کدخودایی بی وە ی شاهی
هەر دە نشینی کەی نشینی بی	هەر ڕووژ ڕەستاخیز سەرزەمینی بی

ژە هەر جانبی خیزا سەرهەنگی ژە هەر وڵاتی پەیدا بی جەنگی

در میان این آشوب‌ها دو سردار شرانگیز وعده نهادند که در سایه‌گاه من به نبرد بپردازند، سپاهی بی‌-شمار رو به میدان نبرد نهاد، سپاهیانی با زره‌های فولادی، دلیر و بی باک. در آن میان پهلوانی تهمتن گون دیدم، کلاه خود بر سر و پوست ببر بر تن، با اهبت تر از سام و اردشیر نام بود، برای هلاک کردن دشمن تیری دلدوز در کمان نهاد. دشمن برای رهیدن از تیر او مرا پناه خود ساخت درست مثل شغاد، چون صدای تیر را شنیدم دیدم که سینه‌ام پاره گشت و سردار کشته گردید، شگفتا که با این حال آن سردار از پای افتاد و من هنوز پای برجایم.

تمەرز دو سەرهەنگ داوشان بەستەن هوونە مەجاڵی ژە خودا گەستەن
ئیلچی نامەشان ئاوردەن بەردەن وادەی جەنگشان لە پای من کەردەن
پەیدا بی لوای ڕەزم ئازمایان هەر سەف نگام کەرد هۆچ نەداشت سامان
دیم پەڵەوانی وینەی تەهمتەن کەلە دیو مەغفەر پووس بەور نە وەر
لە پشت ئەسبش سەنگین تر ژە سام ژە نەوەی شاهان ئەردەشیر وە نام
تیر دڵدووزی نە چلەی کەمان جا داوی پەی قتل خەسم بێ ئەمان
ئاما ڕێ ئەو ڕێ سەرداران ژەی سەر سەردار سەنگین لیش کەردی گوزەر
چۆ شەغاد ژە بیم سەرپنجەی ڕووسەم وە پیوار من سەنگر گرت مووکەم
سینەم ئاماج کەرد سەر مەودای خدەنگ دۆزام ئەو سینە سەردار سەرهەنگ
لە من گوزەر کەرد ژە ئەو ویارا تا پر نیشت ئەو خاک نەمناک سارا
سەردار کەفت نە خاک من مەنمە پاوە وەی خەتەرناک زام ناسوور نەماوە
وەی زخم تیر گاز بی ئەمانەوە هیمان هام وە پا وەی سامانەوە
جەنگ سەرداران میردان چی وە سەر شیران خوونخار میردان ژە کوو بەر
هەر یەکی لوان وە ماوای ویشان من وەی گرد دەردە مەنم نە جیشان

در پایان نیز از زمان خود شکوه می‌کند: اکنون زمان حکومت نادر است، که مردم به سبب ظلم او حتی از جان خود بیزارند؛ اوضاع جهان نابسامان و اقبال بازماندگان شاه صفی نیست گشته.

ژاو دوما چەن شاه هەم ژەلام چیەن چەن کووچ خەیلان گوزەرگام دیەن
چەن پادشاهان شاسەفی نەسو ئامان ویاران چۆ نۆیر وە ئەدەو
تا ئیسا یە دەور نادر سوڵتانەن مەردم ژە جەورش بیزار ژە گیانەن
جەهان پر ئاشوو دونیا دەر هەمە خاتر حەزینە ئاسایش کەمە
ڕەعیەت فەرارەن خەلق خولقش تەنگە ئقباڵ ئەوڵادەی شاسەفی لەنگە

ئیسه من یه حاڵ یه ئه‌حواڵمه   یه ڕه‌نج برده‌ی چه‌ندین ساڵمه
چه‌ن ساڵه کێ من دارجه‌نگناممه   وه‌ی جه‌وره ئاخر سه‌ر ئه‌نجاممه

سرانجام روایت، شاعر به خود می‌گوید:

نه‌وشاد ئه‌مانه‌ت ویت نه‌ده‌ر وه خه‌م   په‌ی جیفه‌ی دونیا خاه زیای خاه که‌م
دونیا بێ وه‌ره‌ن ئه‌سڵش به‌ر باده   ئه‌وله ئه‌وه که‌سه‌ن وه‌ی دونیا شاده
ئه‌ر گه‌نجت پێ بوو وینه‌ی سه‌لم و توور   که‌س ماڵ دونیا نه‌وه‌رده‌ن ئه‌و گوور
ئه‌نده‌رزم یه‌سه په‌ی دونیا دووسان   دونیا دمی وه‌ن چۆ شاڕوو بووسان

سیدیعقوب ماهیدشتی

"سیدیعقوب" از شاعران قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری و از سلسله سادات سامره‌ای ساکن در قمشه ماهیدشت بوده است. وی فرزند سید ویس، از کُردی سرایان صاحب دیوان بوده و خطی خوش و صوتی دلکش داشته و علاوه بر این، تنبور را نیز استادانه می‌نواخته است (سلطانی، ۱۳۶۳: ۱۴).

"سید یعقوب" در یکی از سروده‌هایش، با سربند «مه‌ولا په‌ره‌ستان»، چگونگی گفتگوی خود با کوه بیستون را بیان می‌دارد. شاعر روزی به سراب بیستون می‌رود و نگاهش به بیستون می‌افتد؛ بیستونی که سر بر افلاک کشیده است. او بیستون را در حالی نظاره می‌کند که بیستون، ابروانش را در هم کشیده و اندوهگین است؛ بنابراین علت اندوهش را جویا می‌شود. از او می‌پرسد تو که از جنس سنگ هستی، چرا چنین ابروانت را در هم کشیده‌ای؟ تو برای چه‌کسی پریشان‌حال شده‌ای؟ بیستون در جواب او می‌گوید: درست است که من از سنگ هستم، ولی در غم مرگ فرهاد اندوهگینم و مات و متحیر مانده‌ام! او بیهوده در عشق شیرین، از جان شیرینش گذشت. او برجای نماند تا امروز این جهان زیبا و نیز زیبارویان کرمانشاهی را ببیند. ماه‌رخانی که اگر آن‌ها را می‌دید، شیرین را به عنوان خادمِ خادمانشان هم قبول نداشت، و شیرین درمقابل زیبایی آن‌ها، سرافکنده و خجل می‌شد. آری من که قامتم از افلاک هم گذشته است، بسیار زیبارویان دیده‌ام، که شیرین در برابر آن‌ها، تلخ به حساب می‌آید.

مه‌ولا په‌رستان، مه‌ولا په‌رستان   یه‌ک ڕووژ چیم وه‌سه‌ر سه‌رچشمه‌ی وستان
دیم وستان پله‌ن ژه دیده مه‌ستان   ته‌مام مه جه‌بین ئه‌بروو په‌یوه‌ستان
نگام که‌رد وه‌ی کاو بیستوونه‌دا   وه‌ی بیستوون چه‌رخ چل ستۆنه‌دا
دیام بیستوون ماته‌ن ژه خه‌م‌دا   سگیره‌ی ئه‌برووش به‌رده‌ن وه هه‌مدا
پرسام بیستوون سه‌ر به‌رده ئه‌فلاک   سینه به‌و قوڵنگ عاشقان چاک چاک
په‌ی چیش وه‌یته‌وره ماته‌نی له خه‌م   سگیره‌ی ئه‌برووت به‌رده‌نی وه هه‌م؟
واتم: بیستوون تو له سه‌نگه‌نی   په‌ی کی په‌شیو حاڵ خاتر ته‌نگه‌نی؟

واتː راسەن سەنگەن ئەسڵ ئیجادم	مات نافەمی فەوت فەرهادم
وە عەبەس عەبەس ژە دەور دیرین	پەی شیرین گوزەشت لە گیان شیرین
نەمەن نگا کەی وەی جەهانەدا	وەی نەونەمامان کرماشانەدا
تماشای تەرکیب دەستوورشان کەی	شیرین وە دەس شور، دەس شوورشان کەی
من باڵام لە سەقف سەما ویەردەن	تماشای خاسان زمانەم کەردەن
وە مەولای شاهان عەرش لانەسخەن	ئەوەن شیرین هەن ئەو شیرین تەلخەن

(سلطانی،۱۳٦۱: ۳٦)

تُرکه میر

"تُرکه آزادبخت" ملقب به "تُرکه‌میر" از شاعران نامی کُرد، در اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری بوده است. او در سرودن اشعار کُردی بسیار توانا بوده، به گونه‌ای که نام او در ادب غنایی کُـردی، زبانزد خاص و عام است.

تُرکه‌میر روزی از کنار قلعه‌ی چهر - خرابه‌های آن در روستایی بـین هرسـین و بیسـتون هنـوز بـاقی است- می‌گذرد؛ شاعر با دیدن این ویرانه‌ها، متأثّر شده و از بنای خراب شده درخواست می‌نماید تا نحوه-ی ساخته شدنش را بیان کند و بگوید چگونه از آن شکوه و عظمت، به این حال زبونی و ویرانگی افتـاده است؟ از قلعه‌ی ویران شده می‌خواهد که شاهان گذشته را از عهد جمشـید تـا خسـرو، بـه یـاد بیـاورد و سرگذشت همگی را برای او شرح دهد:

میرزام پەژاران، میرزام پەژاران	ڕووژی ژە هوجووم سەودای پەژاران
خیاڵ وەرداشتم چۆ ئەسر واران	ڕام کەفت ئەو قولەی کاو کووساران
دڵ مەشغووڵ سەیر من جنوون وە سەر	ڕەخش خیاڵ تون، ڕاکب بی خەوەر
بن وە بن گیلیام خاترەی خەمناک	چەنی پا مەجرووح سینە و دامان چاک
تا ڕام کەفت ئەر پای عەجایب کووێ	قاف قیامەت کیوان شکووێ
کوهنە قەسری دیم نە قولەی فەرقش	فەرق سەماوات نەدیم دا غەرقش
نە قولەی فەرقش جیگەی کیان بی	جای کیان ئەر برج بارووش عەیان بی
پرسام ئەی بەنای خەراوەی خاپوور	ئەوسا سەفابەخش ئیساتە بێ نوور
پەریم بواچە هەر چی مەزانی	باعست کێ بێ؟ کێت بی وە بانی؟
کێ بونیاد کەردەن ئەیوان تاقت	تاق بولنگ بەخت گردوون ڕەواقت؟
ژە دەور جەمشید جەم بەن جام نووش	تا عەهد خوسرەو خرقە شاڵ نە دووش
شاهان یەکایەک باوەر وە خاتر	بووش پایە کێ بێ ژە کێ زیای‌تر!

کیشان خاس خیاڵ،کیشان لاڵ بەخش بێ   ئەر پای بەخشایش کی دڵ مەلەخش بێ
فەردی ژە دەفتەر وەرین بەیان کەر   کرداری ژە کار دیرین عەیان کەر
تا ئی شووم چارە مەینەت کشیدە   ژە لات نوورم چۆ نا بدیدە

قلعه با شنيدن سخنان شاعر، گريه و زاری سرمی‌دهد و به شاعر می‌گويـد: ای كسـی كـه چـون مـن پريشان حال گشته‌ای و جويای درد من هستی! به درد دل من گوش كن، درد دلی كه جگر گـداز اسـت. آری من از اصل و بنای خود آگاهم و بسـيار داسـتان‌هـا بـه يـاد دارم، داسـتان‌هـايی از عهـد پادشـاهی «جمشيد» تا پادشاهی «هما». ضحاک با آن شكوه و عظمـت و آن لشـكر انبـوه و سـهمگينش، هنگـام غروب در اينجا مسكن می‌گزيد؛ هرچند اكنون در دماوند به بند كشيده شده اسـت. فريـدون صـاحب فـرّ خسروانی را به ياد می‌آورم؛ منوچهر كه در جنب من كوس می‌نواخت؛ سپاه سلم و تور از كنار من گذشـته است؛ گرشاسپ و نريمان و سام و زال زر را به ياد می‌آورم؛ من شكوه كيكاووس، و هيبت رستم را ديده-ام؛ من كيخسرو را با جام گيتی نمايش و نيز پهلوانانی را ديده‌ام كه بـرای گـرفتن خـون سـياوش مـی-جنگيدند؛ من توس و نوذر، گيو و گودرز و جهانگير و فرامرز را ديده‌ام. اگر بخواهم وصف اين دليران را به زبان آورم، بی‌شک پايان ناپذير خواهد بود. خلاصه اين‌كه دور و عهد پادشاهی به هما فرزند بهمن رسيد.

دیم دەس کەرد وە شین زاری رەستاخیز   بەتر ژە شیرین لە مەرگ پەرویز
ئاهی تووف سەرد یەخ بەنان بیزا   یە دوودی ژە فەرق کەلەش وەریزا
واتش ئەی مەجنوون پەریشان پەشیو   وەکوو یانەوە دۆری‌تر ژە دیو
من ویم مەزانم جوویای دەردەنی   ژە سەودای دەردان وەیل وەردەنی
چۆ من کووڵەبار خەم چەنگت کەردەن   چۆ من چەن سەودات وە سەر ویەردەن
ساتی ساکت بوو گووش دەر وە ڕازم   ڕاز دەروون کار جگەر گودازم
بەڵێ من ژە ئەسڵ بەنای ئاگادم   چەنی داستانان مەنەن وە یادم
ژە دەور جەمشید کەیقوباد چەنی   تا ئاما وە دەور هومای بەهمەنی
زەهاک واو وەقار بەو تەمکینەوە   بەو سپای جەرار سەهەمگینەوە
هەر ساڵ ئیوارە ئیرە مەسکەن بێ   تا ئیسا دەرساق کووی دەماوەن بێ
فرەیدوون واو فەڕ خوسرەوانیە   بەو شەقەی دەرفش کاویانیە
مەنووچهر نەپام کووسش نەواختەن   چە نی نە قولەم تەکیەگاە ساختەن
چەن ساڵ سەلم و توور تەمنام کردەن   جەیشش چو جەیحوون ژە لام ویەردەن
گەرشاسب و نەیرم سام و زاڵ زەر   کەیکاووس بەو تاج جقەی تاوس پەر
ڕووسەم بەو شەوکت تەمتەنیەوە   بەو گورز و کووپاڵ نووهسەد مەنیەوە
کەیخوسرەو بەو جام گیتی نەماوە   بەو مورسەع تاج ڕەخشان کولاوە

ئەو پەڵەوانان گورز وە دووشەوە — دل پڕ کین ژە مەرگ سیا ووشەوە
تووس و نەوزەر دیم، گیو و گوودرز دیم — هەم جەهانگیر دیم، هەم فەرامەرز دیم
وەسف گردیشان نمای وە حساو — جاش نیەن ئەر پشت دیباچەی کتاو
موختەسەر یەک یەک فەڵەک بەرد وە فەن — تا ئاما دەورەی چهر بن بەهمەن

قلعه نحوه‌ی ساخته شدن خود را بیان می‌دارد که چگونه همـاچهر فرمـان سـاخت او را داده و چگونـه استادان کار بنایی گرد آمده‌اند و چگونه ایوان و طاق بلند او را برافراشته‌اند. قلعه، از باده‌نوشی سـرداران و ساکنان قلعه سخن به میان می‌آورد؛ از روزگاری که آنان به خوشی در کنار کنیزان خود سـر مـی‌کردنـد. ولی افسوس که آن بزرگان از یاد برده بودند که دنیا فانی است، و در نهایت پشیمانی نصیب آنان می‌کند. قلعه از شکوه خود می‌گوید، از شادی ساکنانش که کوه را چون کاهی فرا چشم می‌آوردند. امّا بی خبـر از آنکه چرخ کج رفتار، بخت آن‌ها را دگرگون می‌سازد و آن بزرگان را از صحنه‌ی روزگار محو می‌سـازد، آن چنان که گویی اصلاً نبوده و وجودی نداشته‌اند!

شاعر در پایان از حال زار خود سخن به میان می‌آورد: آری آنان رفتند و من ماندم، من که چون سنگی که زیر پای اسبان خُرد شده، ویران و خراب شده‌ام.

چۆنا کێ وارس میراس جەم بێ — فەرمانش ڕەوا حوکمش مووکەم بێ
ماهر ئووستادان سەنایع زانا — نامەی پەی ئحزار یەک‌یەک کیانا
وە ئەندەک وەختی گشتیان جەم بین — وە شکل و تەسویر ساختەن مووکەم بین
پەنجرە جام ڕیز نە جنب ئەیوان — قەسرم ئەفراشتن هام پایەی کەیوان
تا وەختی کارم ئاما وە ئتمام — نیان بەنای عەیش ساقی بادە و جام
چەنی کەنیزان گولبەرگ و گوڵ ڕەنگ — تەرنوم سازان شەیدای شووخ و شەنگ
منووشان بادە عەنەب پەیاپەی — وە یاد قوباد، کەیکاووس کەی
ئاوان تا دەوران وە کامشان بێ — هەر وە کەف بادەی گوڵفامشان بێ
فکر نمەکردن دونیا فانیە — مایەش نەیامەد پەشیمانیە
وە تەوری پایەی تاقم بوڵەن بێ — سەنگی ژە پایەم چۆ دەماوەن بێ
مەی خاران سەرمەس من وە خاترجەم — کویان چۆ کاهی مەنمانا وە چەم
ئەوەڵ تا دەوران وە کامشان بێ — هەر فکر بادە گوڵفامشان بێ
تا ئاخر دەوران چەرخ کەج ڕەفتار — نەرد بازی تەرفەن لیشان کەرد ئزهار
وە تەوری ژەی دەور دونیا بەردشان — چمان هۆچ نەوی هۆچ نەکەردشان
ئاوان ویەردەن چو ڕی ویاران — من مەنم چۆ سەنگ سوم کووی سەواران

برخی خصوصیات مشترک در سروده‌های مذکور:

- گویش سرایش اشعار ذکرشده، گورانی است؛ گویشی که برای سالیان مدیدی گویش ادبی معیار در نزد ملّت کُرد بوده است. وزن آن‌ها نیز هجایی و هر مصراع متشکل از ده هجاست. مصراع نخست بیت اوّل، به صورت نیم مصراع (یعنی در پنج هجا) آمده و قافیه عیناً در مصراع دوّم به جهت تأکید تکرار می‌شده است. نکته قابل توجه دیگر، قالب این سروده‌هاست که همگی در قالب مثنوی است؛ علّت برگزیدن این قالب نیز مناسب بودن آن برای داستان سرایی است.

- در این سروده‌ها، شاعر با اصرار و سوگند دادن مکرر، پدیده را به سخن می‌آورد و این بیانگر فرهنگ دوستی شاعر است.

- نکته‌ی گفتنی دیگر این‌که از هنگامی که پدیده به سخن می‌آید، دیگر سر رشته‌ی سخن را در دست می‌گیرد و راوی داستان می‌گردد و تمام رویدادها را یکی پس از دیگری بر زبان می‌آورد. گویی شاعر خواسته است حس وطن‌دوستی و فرهنگ‌دوستی خود را از زبان این پدیده بر زبان آورد. «شخصیت بخشی» این امکان را به شاعر می‌دهد که با روشی عینی‌تر و ملموس‌تر، اندیشه‌های خود را نشان داده و مجسّم نماید. از سوی دیگر از جنبه‌ی داستان‌سرایی نیز شیوه‌ای پسندیده در کار کرده است و سیر روایت را جذاب‌تر و پر عظمت‌تر جلوه می‌دهد.

خاتمه

با توجه به آنچه گفته شد، گفتگوی شاعران کُرد با پدیده‌ها، متمایز از نمونه‌های به کار برده شده در ادبیات فارسی است. در نزد شاعران کُرد، اغلب عظمت و شکوه، ارزش تاریخی و فرهنگی و نیز دیرینه سالی این پدیده‌ها مورد توجه بوده است؛ این پدیده‌ها با حافظه‌ای به بلندای تاریخ این مرز و بوم، تمام رویدادها و فراز و نشیب‌های گذشته بر این مرز و بوم را فرا یاد می‌آورند؛ از عظمت و شکوه دوران زرّین سخن می‌گویند و اکنون که بی‌فروغ مانده‌اند، اظهار اندوه و حسرت می‌نمایند. مضمون این سروده‌ها با نوستالوژی و اندوه بر گذشته‌ی باشکوه پیوند خورده است، اندوهی که روح شاعر را همداستان با پدیده می سازد.

منابع

- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۵۵) **مردم و فردوسی**، تهران: سروش.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۰) **زبان حال در اشعار شاعران معاصر**، نشر دانش، شماره ۹۹، ص۶-۲۲.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵) **زبان حال در عرفان و ادب پارسی**، تهران: هرمس.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۱) **زبان حال گویاتر از زبان قال**، نشر دانش، شماره ۱۰۶، ص۹-۱۷.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۳) **شکایت از جدایی: نگاهی به نی‌نامه مولانا**، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی ایران شناسی، ادبیات ایران، تهران: بنیاد ایران شناسی.
- ترکه‌میر (بی تا) **دفتر دست‌نویس و خطی متعلق به یکی از نگارندگان**(سید آرمان حسینی).
- سلطانی، محمدعلی (۱۳۶۳) **تصحیح دیوان سیدیعقوب ماهیدشتی**، به‌خط فریبا مقصودی،کرمانشاه، بی‌نا.
- گجری، امین (۱۳۸۷) **از بیستون تا دالاهو**، تهران: نشر مه.
- گجری، امین (۱۳۸۰) **نوفل و مجنون، ضحاک و کاوه آهنگر**، تهران: نشر مه.

جایگاه «زەرەلی» در شاهنامه الماس‌خان کندوله‌ای کرمانشاهی

دکتر خلیل بیگزاده*

چکیده:

الماس‌خان کندوله‌ای یکی از شخصیت‌های برجسته‌ی نظامی و از فرماندهان و پرچمداران سپاه نادر به هنگام نبرد با دولت عثمانی است. شغل نظامی‌گری و سپاهی‌گری "الماس‌خان" از یک سوی، و ذوق شعری و قریحه‌ی شاعری از سوی دیگر، او را به داستان حماسی دلبسته کرده است؛ چنان‌که بسیاری از داستان‌های حماسی و غنایی خاصه داستان‌های شاهنامه حکیم طوس، ابوالقاسم فردوسی را با برگردانی آزاد به زبان کُردی‌گورانی با آمیزه‌ی گویش لکی - در آورده است. نشانی از «زەرەلی» در شاهنامه حکیم طوس به چشم نمی‌آید؛ اما در شاهنامه "الماس خان کندوله‌ای"، دیوی است که هم‌نشین و ندیم رستم است و در بسیاری از نبردهای رستم با انیرانیان خاصه تورانیان یا از مشاوران عالی رتبه و یا از فرماندهان عالی مرتبه سپاه در نبرد هاست. «زەرەلی» در نبرد فرزندان رستم (برزو، جهانگیر، جهانبخش و سام) با سپاهیان تورانی برای رهایی کیخسرو، نقش اساسی و مهمی دارد و فرزندان رستم را از محاصره‌ی سپاه تورانی رهایی می‌دهد و این پهلوان مایه پیروزی ایرانیان در نبرد با سپاه تورانی و آوردن کیخسرو به ایران می‌شود.

«زەرەلی» دیوی است که در نبرد رویاروی از رستم شکست می‌خورد و غلامی او را می‌پذیرد. نقش «زەرەلی» در شاهنامه کُردی در نبردهای رستم خاصه با تورانیان، نقش فراسویی و فوق بشری است؛ چنان‌که سیمرغ در شاهنامه حکیم طوس به هنگام نیاز در افزایش توان و تدبیر رستم نقشی فراسویی و اهورایی دارد.

نگارنده در این پژوهش بر آن است تا شخصیت «زەرەلی» را به استناد سروده‌های الماس خان در شاهنامه کُردی معرفی و شیوه ظهور و حضور و نقش و جایگاه او را در نبردهای میان ایرانیان و تورانیان در شاهنامه الماس خان نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: الماس‌خان کندوله‌ای، ادب کُردی، رستم، «زەرەلی»، شاهنامه کُردی.

---

* استادیار زبان و ادب فارسی دانشگاه ایلام .

مقدمه:

کشور پهناور ایران، این کهن بوم و بر آزادگان دهقان نژاد، تنوّع خاصی در زمینه‌های گوناگون اقلیمی، طبیعی، معدنی، فرهنگی، مذهبی، ملّی، ادبی، آداب و رسوم دارد؛ چنان‌که در بخش اقلیمی دارای آب و هوایی چهار فصل است، به گونه‌ای که در این کشور، به طور همزمان اقلیم و آب وهوای یک استان زمستانی و دیگری بهاری و آن یکی پاییزی یا تابستانی است؛ حتی در یک استان مانند استان کرمانشاه در یک فصل سال می‌توان هم زمستان را تجربه کرد و هم بهار را، یا هم تابستان و هم پاییز را، و یا هم بهار و هم تابستان را. برای مثال زمستان اسلام آباد و دالاهو، بهار قصرشیرین است و تابستان قصرشیرین، بهار دالاهو، ریجاب، گلین و اورامانات است.

در کنار تنوع اقلیمی، سرزمینی، آب وهوایی، معادن زیرزمینی و منابع طبیعی خدادادی، تنوع فرهنگی، زبانی وادبی در ایران نیز چنان است که نگاه هر اهل ذوق و هنری را به تماشای خویش فرا می‌خواند.

توجه به این تنوع فرهنگی، زبانی و ادبی بومی و منطقه‌ای، توجه جدی به فرهنگ، زبان وادبیات ملی است و گامی استوار در راستای تقویت و پربارتر کردن آن است؛ چنان‌که فرهنگ، زبان و ادبیات بومی و منطقه‌ای حلقه‌های مفقوده‌ی زنجیره‌ی فرهنگ، زبان و ادبیات ملی هستند و تلاش برای یافتن و انسجام دادن به آن، تلاش برای تکمیل و به هم پیوستن زنجیره‌ی فرهنگ، زبان و ادبیات ملی است که مایه وحدت ملی و انسجام فرهنگی و ادبی است. پس شناخت فرهنگ، زبان و ادبیات بومی و منطقه‌ای گام نهادن در راستای شناخت درخت تناور و تنومند فرهنگ، زبان و ادبیات ملی است.

بر پایه آنچه گفته شد، فرهنگ، زبان و ادب کُردی که جغرافیای فرهنگی، زبانی و ادبی غرب، جنوب غرب و بخشی از شمال غرب ایران را پوشش می‌دهد، فرهنگ، زبان و ادبیاتی غنی و پربار است که امروزه کمتر به آن پرداخته شده است و بر پژوهشگران و اندیشمندان کرد زبان است که در راستای انسجام دادن به آن تلاشی دو چندان کنند. ادب کُردی در ساختار و محتوا از تنوّع و گوناگونی چشمگیری بهره مند است؛ چنانکه در ساختار انواع نظم و نثر با قالب‌های شعری پر تنوّع، داستان، رمان و قصّه، و در محتوا نیز در انواع ادب حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی با درون مایه‌ها و مضامین گوناگون به زبان کُردی متنوع و پردامنه نگارش شده است.

"الماس‌خان کندوله‌ای" کرمانشاهی که در سال ۱۱۱۸ هجری قمری در روستای بزرگ کندوله کرمانشاه دیده به جهان گشود، (بوره‌که‌یی، ۱۳۶۷: ۲۸) پس از بالندگی شغل نظامی‌گری را برگزید و از شخصیت‌های برجسته نظامی و از فرماندهان و پرچمداران سپاه نادر شاه افشار در نبرد با دولت عثمانی به فرماندهی توپال عثمانی در جنگ اول کرکوک است. (گجری شاهو، ۱۳۷۳: مقدمه) شغل نظامی‌گری "الماس‌خان" از یک سوی و ذوق شعری و هنر شاعری از دیگر سوی، او را به داستان حماسی دلبسته کرده است؛ چنان‌که با کناره‌گیری از سپاهی‌گری به گونه‌ای دیگر در عرصه‌ی کارزار ماندگار شد و

بسیاری از داستان های حماسی و غنایی شاهنامه‌ی حکیم توس "ابوالقاسم فردوسی" و دیگران را با برگردانی آزاد به زبان کُردی گورانی - با آمیزه‌ی گویش لکی- در آورده است.

"الماس‌خان" در سالهای ۱۱۹۰ تا۱۲۰۰هجری قمری از سرای فانی به سوی سرای باقی رخت بر بسته است و روایت چنان است که اورا در کوهپایه ی پیرافته در کنار امّام زاده‌ای در منطقه کندوله به خاک سپرده‌اند؛ امّا اثری از آرامگاه وی به چشم نمی‌آید.(گجری شاهو،۱۳۷۳:مقدمه)

"الماس‌خان کندوله‌ای" کرمانشاهی در میان سرایندگان ادبیات منظوم کُردی جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چنان‌که در میان کُرد زبانان کرمانشاهی به فردوسی کرد مشهور است؛ چون غالب سروده‌های او ادبیات حماسی و اندکی از آنها نیز ادبیات غنایی هستند. این شاعر توانا با به کار گیری ذوق شعری و هنری شاعری خویش آثار ارزشمندی را از خود به یادگار ماندگار کرده است که بر تارک ادبیات حماسی وغنایی کُردی چون خورشیدی رخشان پیوسته درخشان خواهند بود و در ماندگاری زبان و ادبیات کُردی نقش مهمی ایفا خواهند کرد.

چنان‌که گفته شد، الماس‌خان در نیمه‌ی دوم سده‌ی دوازدهم هجری قمری شاهنامه‌ی حکیم توس ابوالقاسم فردوسی خاصه بخش حماسی و غنایی آن را با برگردانی آزاد و به زبان کُردی گورانی به نظم کشیده است؛ چنانکه داستان‌های؛ رستم نامه، سیاوش نامه، رستم و اشکبوس، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، ضحاک و کاوه آهنگر و... در ادب حماسی و شیرین و فرهاد، بیژن و منیژه و...در ادب غنایی از شاهکارهای او هستند. علاوه بر این، آثار منظوم دیگری نیز از جمله: بهمن نامه، برزو نامه، فرامرزنامه، نادر و توپال، علی و مقاتل، هفت لشکر، نبرد هفت یا چهارده‌سالگی رستم و ببر بیان و... . در ادب حماسی وخورشید وخرامّان (خورشید و خاور) و لیلی و مجنون در ادب غنایی از او به یادگار مانده است.(گجری شاهو،۱۳۷۸: ۲۷۲-۲۷۳) این آثار در وزن ده هجایی سروده شده‌اند، چون وزن شعر کُردی جنوبی ده هجایی است.

الماس‌خان کندوله‌ای در سرودن منظومه‌های حماسی و غنایی خویش به احتمال به منابعی سه گانه نظر داشته است؛ یکی از این منابع به یقین شاهنامه فردوسی است که بخشی از آثار الماس‌خان برگردانی آزاد از آن هستند، دوم منابعی غیر از شاهنامه فردوسی که باز هم بصورت برگردان آزاد از آن‌ها بهره برده است و سوم اهل ذوق و ایرانیان آزاده ی دهقان نژاد که راوی برخی از داستان‌ها یا بخشی از آنها بوده‌اند و الماس‌خان این روایت‌ها را به نظم کشیده است.

البته درباره آثار و سروده‌های الماس‌خان ذکر چهار نکته ضروری است و بر اهل تحقیق است که در چند و چونی آن پژوهش کنند و در انسجام دادن به آن بکوشند: یکی آن‌که ممکن است الماس‌خان در برگردان آزاد داستان های شاهنامه فردوسی بر پایه ذوق شعری و هنر شاعری خویش در خلق شخصیت‌های نو و حوادث تازه در داستان های منظوم کُردی نقش داشته باشد، دوم آن‌که علاوه بر شاهنامه‌ی فردوسی به برخی روایت های عامیانه‌ی دیگر که از سالخوردگان دهقان نژاد روزگار خویش

شنیده است، دسترسی داشته و از آنها در سرودن داستان هایش بهره برده است، سوم آن‌که بعد از الماس‌خان دوستداران ادبیات حماسی وغنایی منظوم کُردی به دلیل نقل سینه به سینه و شفاهی داستان های منظوم الماس‌خان، بخش‌هایی از داستان های گوناگون او را بر پایه ذوق و هنر خویش به هم پیوند داده و داستان جدیدی با حوادث و شخصیت‌های نو از آنها ساخته‌اند؛ چنان‌که داستان پیشین یا به کلی دگرگون شده و یا حوادث و شخصیت‌های تازه‌ای به آنها افزوده شده است که در «رستم‌نامه» و «سیاوش‌نامه» کسانی مانند «زه‌ره‌لی» از میانه‌ی داستان سر بر آورده اند، چهارم آنکه اهل ذوق و هنر خود در خلق شخصیت‌ها و حوادث تازه‌ی داستان‌های منظوم حماسی و غنایی "الماس‌خان" نقش داشته‌اند و گذر زمان داستان‌های الماس‌خان را دست‌خوش این رویکرد کرده است که اهل ذوق و هنر شخصیت‌ها و حوادث دلپسند خود را به آن‌ها بیفزایند.

به هر حال در برخی از آثار منظوم الماس‌خان به نام شخصیت‌ها و حوادثی برمی‌خوریم که در شاهنامه‌ی فردوسی نیستند و در منابع دیگر آنها را ندیده و نخوانده‌ایم؛ چنان که شخصیت‌هایی مانند «زه‌ره‌لی» و زنون جادو در رستم‌نامه و نیز «زه‌ره‌لی» در «سیاوش نامه»ی الماس‌خان، نشانی در شاهنامه فردوسی ندارند.

نگارنده بر آن است تا در این مقاله شخصیت «زه‌ره‌لی» و جایگاه او را در شاهنامه ی الماس‌خان، بر پایه سیاوش‌نامه‌ی اوبررسی و تحلیل کند. البته این تحلیل گامی به سوی شناخت بهتر منظومه‌های حماسی الماس‌خان خاصه سیاوش نامه‌ی او می‌باشد؛ تا برای خوانندگان اهل ذوق و صاحبان اندیشه و هنر که مشتاق شناخت و ترویج فرهنگ، زبان وادبیات کُردی – چنان حلقه‌ای از زنجیره ی فرهنگ، زبان و ادبیات ملی هستند- مفید فایده باشد و آن‌ها را در شناخت قهرمانان، شخصیت‌ها، حوادث و... منظومه های کُردی الماس‌خان یاری دهد.

«زه‌ره‌لی» کیست؟

«زه‌ره‌لی» در شاهنامه الماس‌خان در اصل غلام رستم است، امّا در عمل او ندیم و همنشین خاص او است و علاوه بر این از جنگجویان دلاوری است که در بسیاری از نبردهای رستم با انیرانیان اهریمنی، خاصه تورانیان در داستان سیاوش، از مشاوران عالی مرتبه، پیام رسانان رازدار و چابک، خادمان حلقه به گوش و گوش به فرمان و یا از جنگجویان زبر دست و دشمن افکنی است که سپاه ایران اهورایی را در نبرد با سپاه دشمن اهریمنی یاری می‌دهد و در بسیاری از عرصه‌های حذف و خطر دلیرانه می‌جنگد و شجاعانه قلب سپاه دشمن را می‌شکافد؛ چنان‌که در نبرد فرزندان رستم (برزو، جهانگیر، جهانبخش، فرامرز و سام) با سپاه اهریمنی تورانی برای رهایی "کیخسرو" از حلقه‌ی محاصره‌ی سپاه افراسیاب نقش مهم و سیمرغ صفتی دارد؛ بطوری‌که به قلب سپاه دشمن می‌تازد، فرزندان "رستم" را از محاصره‌ی دشمن به در می‌کند و آنها را یاری و پشتیبانی می‌کند، برسپاه دشمن غلبه می‌کند وسرانجام سلامتی و تن درستی فرزندان رستم را در جنگ با دشمن به او خبر می‌دهد.

«زه‌ره‌لی» دیوی است که غلام و خدمتکار مخصوص "زال زر" است و در نبرد رستم چهارده ساله با ببر بیان و شکست ببر بیان از رستم از سوی زال نریمان به رستم دستان هدیه و پیشکش می‌شود. «زه‌ره‌لی» غلامی رستم را می‌پذیرد، با همه‌ی وجود به او خدمت می‌کند و در مشکلات و دشواری‌ها یاریگر و مشکل‌گشای او می‌شود. نقش «زه‌ره‌لی» در شاهنامه‌ی "الماس‌خان" خاصه در سیاوش نامه‌ی او، نقشی فراسویی و آن سری است و کارهای فوق بشری و فوق پهلوانی از او سر می‌زند؛ چنان‌که سیمرغ در شاهنامه‌ی حکیم توس نقش فراسویی، آن سری و اهورایی برای زال و رستم ایفا می‌کند و درتنگناها – رستم زایی تهمینه و رویارویی رستم با اسفندیار – به یاری او می‌شتابد و برایش چاره‌گری می‌کند(یاحقی، ۱۳۸۶: ذیل سیمرغ)

نام «زه‌ره‌لی» در هیچ یک از آثار و تحقیقات پژوهشگران شاهنامه‌ی فردوسی و ادبیات حماسی ایران نیامده است؛[1] حتی "ابوالقاسم انجوی شیرازی" نیز در فردوسی‌نامه سه جلدی خویش که روایت‌های عامیانه‌ی شاهنامه‌ای راگردآوری کرده است که روایت‌های زیادی هم از استان کرمانشاه در این اثر دیده می‌شود، (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: سه جلدی) نامی از«زه‌ره‌لی» ذکر نکرده است، اگرچه «زه‌ره‌لی» در شاهنامه الماس‌خان، خاصه در داستان سیاوش جایگاه ویژه و مهمی دارد.

پس «زه‌ره‌لی» در شاهنامه‌ی الماس‌خان خاصه در سیاوش نامه جایگاهی مهم دارد و در بسیاری از حوادث و رویدادهای آن نقش مهمی ایفا می‌کند که نادیده گرفتن شخصیت و جایگاه مهم او، جنبه‌های روایی داستان، رویدادها وگره‌های داستانی آن را کم رنگ یا ناقص خواهد کرد؛چون «زه‌ره‌لی» در خلق این حوادث، رویدادها و گره‌های داستانی شخصیتی پویا و مهم دارد.

البته باید گفت چنان که سیمرغ کمک‌های خوبی به زال و رستم کرد و هم در رستم زایی تهمینه نقش مهمی داشت و هم در پیروزی رستم بر اسفندیار نقش کارساز و پراهمیت خود را به نمایش گذاشت، «زه‌ره‌لی» نیز هدیه‌ای از سوی زال به رستم است که در عرصه‌های خوف وخطر و در تنگناهای دشوار آوردگاه نقش مهمی در پیروزی رستم وفرزندانش بر تورانیان دارد.

برپایه آنچه گفته شد، «زه‌ره‌لی» دیوی است که زال به پاداش کار بزرگ رستم که نابود کردن و کشتن ببر بیان بود، به او هدیه کرد. این دیو خدمتکار مخصوص زال زر بوده است و زال زر او را به پاداش خدمت بزرگ رستم در کشتن ببر بیان به او بخشیده است؛ چون «زه‌ره‌لی» غلامی گوش به فرمان، پیام رسانی رازدار وجنگجویی دلیر بوده است. آن هنگامی که «زه‌ره‌لی» برای آگاهی یافتن از احوال کیخسرو و فرزندان رستم روانه مرز توران می‌شود و از قلعه دریا کناری بالا می‌رود و خود را به کیخسرو می‌رساند،کیخسرو او را نمی‌شناسد و از گیو جویای نام او می‌شود که گیو او را چنین به کیخسرو معرفی می‌کند:

---

[1] . ر. ک. به اصل آثار مذکور در شماره‌های ۷،۵،۶ و ۸ در بخش مراجع و مآخذ این مقاله.

ئەو وەقتە ڕوستەم باجش ژە زاڵ گرد   بەبر بەیان کوشت ئید ب دەست ئاورد
ئەو ڕووژە قەبوول کرد غولامی ڕوستەم   کێشا پەی ڕوستەم چەند جەور و ستەم
تەمام عەهد وێش ب جا ئاوەردەن   خەیلی هونەرمەند مەردان مەردەن
(سیاوش نامه /۲۲۸۸ -۲۲۹۰)

هر جایی که نامی از «زەرەلی» در سیاوش نامەی الماس‌خان آمده است، اورا دیـو، شـیر، ببـر و غـلام خوانده است و صفتی نیک و در خور برای او بیان کرده است. در این‌جا برای ایجاز در سخن، در هر مورد یک ویژگی برجسته را در بیت یا بیت‌هایی آورده و برای سایر اوصاف به ذکر شماره‌ی بیت‌هایی که ایـن ویژگی‌ها و صفات در آن‌ها آمده است، بسنده می‌شود؛ چون اوصاف مذکور در این بیت‌ها نشان می‌دهنـد که «زەرەلی» همان دیوی است که غلام و خدمتکار زال بوده است و زال او را به رستم به پاداش کشتن ببر بیان پیشکش می کند. «زەرەلی» در خدمت رستم نیزگوش به فرمان است و خدمت‌کاری رازدار است.

«زەرەلی» دیوی پر هنر است. پر هنری یعنی تمام ویژگی‌ها و صفات نیک را داشتن کـه المـاس‌خـان همه‌ی این ویژگی‌ها را در سروده‌های خود بیان می‌کند؛ چنانکه در باره‌ی پر هنری او می‌گوید:

بەرزوو دی وە چەم دیو پڕ هونەر   نەعرەتە کیشا وە سووز جگەر(سیاوش‌نامه/ ب ۲۱۹۸)
زەرەلی شنەفت وی‌تەورە خەبەر   ڕەوان بی وە دەو دیو پڕ هونەر(سیاوش‌نامه/ ب ٢٢٤٦)
چەنی سەد هزار سام دلاوەر   ناگاە بەر ئاما دیو پڕ هونەر(سیاوش‌نامه/ ب ٢٢٦٦)
دەست دا نە تەرکە دیو پڕ هونەر   بی وە هەوا خوای سام دلاوەر(سیاوش‌نامه/ ب ٢٢٦٨)

هنر «زەرەلی» در جنگاوری و رزم آزمودگی اوست. این دیو علاوه بر هنر جنگاوری اوصاف دیگری نیز دارد که به آدرس آن‌ها در «سیاوش نامه» بسنده می‌شود.

الـف)دیـو:۲۲۸۶و۲۲۸۷/ دیوکینــه خـا:۱۶۵۶، ۱۶۶۵، ۲۲۳۱، ۲۲۸۱/ دیـو دصـاوەر:۲۲۸۳/دیـو بـی ئەمان:۱۶۵۱/ دیو نامه جوو:۲۱۹۶/ دیو پرسام: ۱۶۵۹/ دیو ده نگ دلیر:۱۶۵۷/ دیوکین:۲۲۰۱/ دیـو زبـەر دەست: ۲۲۲۱،۲۲۱۷و۲۲۵۲/ دیو نامدار:۲۲۲۲و ۲۲۹۸/ دیو سام سەنگین۲۲۲۴ / دیو نـاموەر:۲۲۳۳/ دیـو دص نەلەخش: ۲۲۴۹/ دیو غەزەب خوو: ۲۲۵۶/دیو دیاری ۲۲۸۲/ دیو سەروەر:۲۲۹۰ .

«زەرەلی» شیری دصاور و نامدار است. این برنام را از رستم گرفته‌است؛ چـون در آوردگـاه نبـرد چـون شیر می‌خروشد و دشمن را متلاشی می‌کند و امید دل رستم و فرزندان او در میدان نبرد است.

فەرزەندان نەدیم شێر دلاوەر   نەتووی سان سەف پەیداشان بکەر
(سیاوش‌نامه/ ب ۲۱۸۳)

زەرەلی بدیش شێر نام دار   تەرکەی پانسەد مەن بکەردش نە کار
(سیاوش‌نامه/ ب ۲۲۳۵)

ب) شیر: ۱۶۵۷/ شیر مەست: ۱۶۴۸/ شیر ساحب سام:۱۶۵۰/شیردەنگ دلیر: ۱۶۵۳/ شیرغەزەب خوو:۲۲۲۹/شیر یاهوو بەرز:۲۱۹۵/ شیر زەرد:۲۲۰۳. از دیگر برنام‌های زەرەلی چنان شیری مست و غضب خو است. همچنین «زەرەلی» ببر بلند بخت است، چون در آوردگاه همیشه پیروز است.

وات وە زەرەلی بەبر بڵەند بەخت پەی سپای تووران راهی بوو وە جەخت

(سیاوش‌نامە/ ب۲۱۸۱)

علاوه بر این، «زەرەلی» غلامی است که هر کاری را به بهترین وجه انجام می‌دهد، او خدمتکار شایسته، پیام‌رسان رازدار و امین؛ درستکار جنگاور زبردست و پیروز مورد علاقه رستم است. و غلام زرکار صفتی برای نمایش همه‌ی خوبی‌های اوست.

ڕەوانەی ڕاە بی غوڵام زەر کار مەچیا وە ڕاوە چون مورغ باڵدار(سیاوش‌نامە/ ب ۲۲۹۷)

د) غوڵام تاج بەخش:۲۲٤۹/ غوڵام زەرکار: ۲۱۸٦و۲۲۰٤/ غوڵام روستەم:۲۲۸۷.

برپایه آنچه گفته شد، «زەرەلی» در شاهنامه‌ی الماس‌خان خاصه در داستان سیاوش سه نقش عمده را ایفا می‌کند و به خوبی از عهده‌ی آن برمی‌آید که در زیر بررسی و تحلیل می شود.

۱.«زەرەلی» خدمت کار خاص رستم و ارادتمند خاندان او. در دوره پادشاهی منوچهر آن هنگام که رستم نوجوانی چهارده ساله است و برای رهایی مردم از حمله ببر بیان- اژدهایی که هر از گاهی از دریا بیرون می‌آمد و با دم آتشین حیات را از زمین بر می‌داشت و زمین را می‌سوخت و زندگان را می‌بلعید- گردونه‌ای ساخت و به کام ببر بیان رفت و اژدهای ببر بیان را با خنجر از درون پاره پاره کرد و اورا نابود کرد. زال زر وقتی این همه زور، شوکت، شهامت و شجاعت فرزندش را دید، «زەرەلی» را به او پیشکش کرد و رستم او را به غلامی و خاصه نوکری پذیرفت.

دەور مەنووچێهر جلووس زاڵ بی روستەم ژە بلووغ چەهاردە ساڵ بی(ببربیان:۲)

ناگاە ژە قاپی ساحب عەدڵ و داد چەنی چەند نەفەر کردشان وە یاد(ببربیان:٤)

بەبرێ پەیدا بی ئیژدەهای ئەژدەر ئاگر ژە دەهەن چون نار سەقەر(ببربیان:٤)

سەحرا و سەرزەمین چەنی کووە سەنگ ژە دوود دەهەن سووزا سەد فەرسەنگ (ببربیان:٤)

وەقتێ مەکیشوو نەفەس وە زاهر سارا وکەش وکووە مەگیروو ئایر(ببربیان:٤)

عەجەب جانەوەر زوڵمش عەیانەن مەشهوورەن نامش بەبر بەیانەن(ببربیان:٥)

منوچهر از پهلوانان می‌خواهد که به نبرد ببر بیان بروند، امّا کسی آماده‌ی این نبرد نمی‌شود.

هیچ کەس نەتاوا پەی مەیدان کار ئەسڵەن یەکیشان نامان ب‌گوفتار(ببربیان:٦)

کەسێ پەی دەعواش نەنازا بەوێش نەتاوان ژە سەف پا بنیوون ئەو پێش(ببربیان:٦)

منوچهر از زال زر می‌خواهد که به نبرد ببر بیان برود؛ اگرچه زال برای این نبرد اعلام آمادگی می‌کند، امّا رستم مانع می‌شود و می‌گوید زال زر سالخورده است واین کار جوانانی چون من است.

زاڵ زەر شنەفت ژە شای کیانی خیزا پەی نەبەرد بەبر بەیانی(ببربیان:٦)
ژە ناگاه روستەم بەبر بێ ئەندیش بەرئاما ژە سەف پا نیا وە پێش
ئاشووی عەزیمەن بەبر بی زەواڵ عەلاج نمەبوو وە نەبەرد زاڵ(ببربیان:٧)
ڕوخسەت بدەروو شای گەردوون وە قار من مەشووم وە جەنگ بەبر بێ مەدار(ببربیان:٧)

و سرانجام رستم در نبردی جانکاه و طاقت‌فرسا ببر بیان را نابود می‌کنـد و «زەرەلـی» بـه او پیشـکش می‌گردد و به غلامی او در می‌آید. در زیر ارادت خاص «زەرەلی» به رستم و خانـدان او و نمونـه‌هـایی از خدمتکاری و خدمتگزاری او به رستم بیان می‌گردد. «زەرەلی» رخش رستم و دیگـر همراهـان و جوانـان همراه او را چنان خدمتکاری گوش به فرمان به دستور او آماده می‌کند تا رستم و آنان بر رخـش و دیگـر اسبان آماده شده سوار شوند و سیاوش را از بارگاه کاووس به سیستان ببرند.

فەرما زەرەلی زین ڕەخش بکەر چەنی جوانان نامی نامەوەر
دەردەم زەرەلی زین ڕەخش کەردەش وە پای تەخت زەر ئەمجار ئاوەردەش

(سیاوش نامه/ب: ١٩٢- ١٩٣)

آن‌گاه که رستم قصد حمله به توران دارد به «زەرەلی» دستور می‌دهد که رخش را امّاده کند؛ تا او نیـز به دنبال فرزندان به مرز توران برود و برای نبرد امادگی داشته و از نزدیک آوردگاه را زیر نظر داشته باشد.

ژەو دمای ئەوان ویش ئرادە کرد فەرما زەرەلی ڕەخش پەریش آورد(سیاوش نامه/ب: ١٦٣٨)

«زەرەلی» خاندان و فرزندان رستم را نیز به احترام رستم دوسـت مـی‌دارد وآنهـا را سـجده مـی‌کنـد و احترام می‌گذارد. البته خاندان رستم نیز او را که ندیم رستم و پهلوان نبرد است، دوست دارند و در مقابـل به او سجده و تواضع می‌کنند. «زەرەلی» زال زر را سجده می‌کند و زال زر جویای احوال او می‌شود.

سوجدەش کەرد بڕوی زاڵ کوهەن ساڵ زاڵ زەر چەنیش مەپرسا ئەحواڵ

(سیاوش نامه/ب:١٦٥٨)

«زەرەلی» به دستور رستم به مرز توران می‌رود؛ تا جویای احوال فرزندانش شود و سلامتی آنهـا را بـه رستم خبر دهد . «زەرەلی» روانه می‌شود، به مرز توران می‌رسد، به نبرد فرزندان رسـتم بـا سـپاه تـورانی برخورد می‌کند، وارد میدان نبرد می‌شود، فرزندان رستم را یکی یکی در میدان نبـرد مـی‌یابـد، بـه آن‌هـا تواضع و سجده می‌کند و آنها نیز «زەرەلی» را سجده و تواضع می‌کنند.

تیپ توورانی بکەردەن فەرار زەرەلی بدی بەرزوو نامدار
سوجدە برد نەڕوی پەنجەی شێر زەرد بەرزوو تەوازوو وە زەرەلی کەرد

(سیاوش‌نامه/ب٢٢٠٣ -٢٢٠٤)

سپای توورانی یەکسەر دان شکەست زەرەلی کەردش سوجدەی شێر زبەردەست
فلامەرز چەنیش بکەرد تەوازوو هەم لێش بپەرسا ئەحواڵ بابوو

(سیاوش‌نامه/ب ۲۲۲۵- ۲۲۲۶)

ژەولا جهانگیر مەشانا شمشێر   نەعرەتە کێشا ب کردار شێر
سپای توورانی بکەردن فەرار   سوجدە بکەردش سوجدەی نامدار
جەهانگیر چەنیش بکەرد تەوازوو   هەم بپرسا لێش ئەحواڵ بابوو

(سیاوش‌نامه/ب۲۲۲۵-۲۲۳۷)

زەرەلی بدی سام پڕهونەر   دودش بەر لەوا ژە کاپووڵ سەر

(سیاوش‌نامه/ب۲۲٦۷)

شکەستدا سپای شای تووران زمین   سوجدە کەرد نە ڕوی سام نازنین
سام دڵاوەرتەوازوو کەرد پێش   ئەحواڵ بابوو بپرسا ژە لێش

(سیاوش‌نامه/ب۲۲۷۳- ۲۲۷٤)

علاوه بر این‌که خاندان رستم برای «زەرەلی» احترامی خاص قائل هستند و به شایستگی با او رفتار می‌کنند، "کیخسرو" نیز وقتی او را می‌شناسد و از خدمات ارزنده او آگاه می‌شود، او را دوست می‌دارد و به او احترام می‌گذارد.

وقتی که کیخسرو برای بار اول «زەرەلی» را در قلعه دریا کناری می‌بیند، اورا نمی‌شناسد و از گیو جویای نام اومی‌شود؛ چون «زەرەلی» بطور غیر منتظره از قلعه دریاکناری بالا می‌رود و خود را به کیخسرو می‌رساند، کیخسرو می‌داند که از جنس بشری نیست، بلکه از دیوان و جادوان است .

خەسرەو وات وگیڤ ئی دێوە کامەن   خەیلێ هونەرمەن پڕ زوور و سامەن

(سیاوش نامه/ب ۲۲۸٦)

گیڤ واتش ئی دێو وەی تەور سام دارەن   غوڵام ڕوستەم شێر زوور دارەن
ئەو وەقتە ڕوستەم باجش ژە زاڵ گەرد   بەبر بەیان کوشت ئید بەدەست ئاوەرد
ئەو ڕووژ قەبووڵ کەرد غوڵامی ڕوستەم   کێشا پەی ڕوستەم چەند جەور و ستەم
تەمام عەهد وێش بەجا ئاوەردەن   خەیلێ هونەرمەند مەردان مەردەن

(سیاوش‌نامه/ب ۲۲۸٦- ۲۲۸۹)

کیخسرو با شنیدن این سخنان از گیو در وصف «زەرەلی» به او تواضع و احترام می‌کند.

کەیخەسرەو شنەفت وەیتەورە خەبەر   تەوازوو بکەرد بوو دێو سەروەر

(سیاوش نامه/ب ۲۲۹۰)

۲. «**زەرەلی**» **پیام رسانی امین و رازداری قابل اعتماد**. اگرچه سمت رسمی «زەرەلی»، غلامی وخدمتگزاری رستم است، امّا از نظر منزلت هنری ندیم، مشاور و همنشین رستم و از چند و چونی احوال رستم و خاندان او خاصه در میدان های نبرد آگاه است؛ بدین جهت خبرهای مهم را «زەرەلی»

چنان امینی راز نگهدار دریافت می‌کند و به رستم، پهلوانان، فرزندان و سپاهیان او می‌رساند و یا از جانب رستم به پهلوانان، فرزندان و سپاهیان می‌برد.

در داستان «رستم و زنون» چنین آمده است که فرزندان رستم(فرامرز، جهانگیر و برزو) با سپاه تورانی در مرز توران درگیر می‌شوند و نبردی سخت جانکاه در محاصره‌ی سپاه دشمن می‌افتند. یکی از آن میان به سیستان می‌رود و محاصره‌ی فرزندان رستم را به دست دشمن تورانی به خاندان دستان خبر می‌دهد. در این هنگام رستم به شکار رفته است و باید رازداری محرم خبر این رویداد مهم را به او برساند و این راز نگه‌دار امین«زه‌ره‌لی» است که روانه‌ی شکارگاه می‌شود و به رستم خبر می‌دهد.

زه‌ره‌لی واتش من په‌ی پیله‌ته‌ن   خه‌وه‌ر مه‌وه‌روون نه هه‌ر جاکه هه‌ن(رستم و زنون: ۵)

هم‌چنین در داستان مذکور «زه‌ره‌لی» هم جنگاوری کارآزموده است و هم هوشیاری وصف ناپذیری دارد؛ چنان‌که وقتی برزو درنبردی رویاروی به دست لهاک اسیر می‌شود، «زه‌ره‌لی» با تیزبینی تمام این رویداد را می‌بیند و خبر آن را به فرامرز می‌رساند. با هم به سپاه لهاک حمله و برزو را از چنگ دشمن رها می‌کنند.

زه‌ره‌لی بدیش به‌رزوو گیریا   سپا بی نه ڕه‌نگ چۆ قیر سیا
وه تاجیل خه‌وه‌ر په‌ی فلامه‌رز به‌رد   گریان به‌رزوو وه‌نه‌ش حاڵی که‌رد

(رستم و زنون: ۳۵)

«زه‌ره‌لی» در این داستان تمام لحظه‌ها وصحنه‌های جنگ را زیر نظر دارد و در جای خود آن‌ها را گزارش می‌دهد و هر جا پهلوانی از ایرانیان به پشتیبانی نیاز دارد، فوری چاره اندیشی می‌کند و دیگر پهلوانان وسپاهیان رابرای یاری او آگاه می‌کند. آن هنگامی که فرزندان رستم به درخواست گیو با سپاه روانه نبرد با تورانیان برای رهایی کیخسرو می‌شوند، رستم نیز پس از فرزندان سپاهی به مرز توران می‌-برد و «زه‌ره‌لی» را به نزد زال می‌فرستد که سپاهی به فرماندهی زواره برای پشتیبانی او و فرزندانش بفرستد که «زه‌ره‌لی» این مأموریت را به خوبی انجام می‌دهد.

واتش زه‌ره‌لی شێر ده‌نگ دلیر   بچوو وه خدمه‌ت بابوو زاڵ پیر
بواچه ژه‌لای بابوو زاڵ وێم   سپا جه‌م که‌روو بکیانوو په‌رێم
زەواره‌ی زور چه‌نگ که‌روو وه سه‌ردار   په‌رێم بکیانوو زنهار سه‌د زنهار

(سیاوش‌نامه: ۱٦۵۳- ۱٦۵۵)

«زه‌ره‌لی» این پیام را به سرعت به زال می‌رساند و فوری برای پشتیبانی رستم و فرزندانش در نبرد با تورانیان به قرارگاه عملیاتی رستم باز می‌گردد. رستم چند و چونی اوضاع زال، جمع‌آوری سپاه و فرستادن آن را به فرماندهی زواره از «زه‌ره‌لی» می‌پرسد و «زه‌ره‌لی» تمام جزئیات کار را به او گزارش می‌دهد.

زه‌ره‌لی ته‌مام پیش بدا خه‌به‌ر   وات ڕوسته‌م واتن بکیانوو له‌شکه‌ر(سیاوش‌نامه:۱٦٦۰)

زال زەڕ دەردەم سپا کەردش جەم پەنجا هەزار مەرد ئاما نە قەڵەم(سیاوش نامە:١٦٦٣)
نەهار ئاوەردەن زەرەلی بوەرد ئەوسا هوریزا ڕوی بەڕاە ئاوەرد(سیاوش نامە: ١٦٦٤)
تەی کەردش ڕاهان زەرەلی وە قین یاوا وە ڕوستەم شیر سام سەنگین
ڕوستەم پرسا لێش چگوونەگی حاڵ یەکایەک پەرێش بواتش ئەحواڵ(سیاوش‌نامە:١٦٦٦ - ١٦٦٧)

پس از آنکه فرزندان رستم (برزو، فرامرز، جهانگیر، جهانبخش و سام) با سپاهیان برای پشتیبانی گیـو و رهایی کیخسرو از اسارت تورانیان روانه مرز توران می‌شوند و بـا سـپاهیان تـورانی نبـردی سـخت آغـاز می‌کنند؛ این نبرد طولانی می‌شود ورستم که در کوهی در نزدیکی مرز توران بنه زده است، با «زەرەلـی» از این بلندی با دوربین نگاه می‌کنند و سپاه بی شمار تورانی را می‌بینند که برای پشتیبانی دیگر لشکر یـا نشان روانه مرز ایران هستند، رستم اندوهگین می‌شود و از«زەرەلـی» مـی‌خواهـد کـه بـه مـرز تـوران و آوردگاه نبرد برود و به یاری فرزندانش بشتابد و خبر سلامتی آن‌ها را برایش بیاورد.

واتە وە زەرەلی بەبر بوڵەند بەخت پەی سپای تووران ڕاهی بوو وە جەخت
پەری فەرزەندان پەشێوەن حاڵم زەرەلی بڕەس قەزات وە ماڵم
فەرزەندان نەدیم شێر دلاوەر نە توی سان سەف پەیداشان بکەر
ئەحواڵ بزانە ژە کەیخەسرەو شا وە دەوان خەبەر باوەر ئەو دوما

(سیاوش‌نامە:٢١٨١- ٢١٨٤)

«زەرەلی» فوری به درخواست رستم گردن می‌نهد و برای پشتیبانی فرزندان رستم و آگـاهی یـافتن از سلامتی حال کیخسرو و فرزندان رستم به سرعت روانه آوردگاه می‌شود؛ تا از سلامتی احوال آن‌هـا آگـاه شود و برای رستم خبر ببرد.

زەرەلی شنەفت ژە ڕوستەم خەبەر پەی سپای تووران ڕاە گەردش نە وەر
وە زاق دا وە پا غولام زەڕکار مەچیا وە ڕاوە چۆن مورغ باڵدار
چۆن شنەی شەماڵ ڕاگە تەی مەکەرد تا تەشریف وە سان سپای ڕووم ئاوەرد

(سیاوش‌نامە: ٢١٨٥ -٢١٨٧)

«زەرەلی» در میدان نبرد افراد زیادی را از لشکر تورانی به خاک وخون می‌کشد و از احـوال کیخسـرو، گیو، فرنگیس و فرزندان رستم آگاهی می‌یابد و آنها را از قلب آوردگاه بیرون می‌بـرد و بـر دشـمن پیـروز می‌گردند که در اینجا صرفاً ابیاتی که مبین آگاهی یافتن «زەرەلی» از احوال فرزندان رستم اسـت، آورده می‌شود. «زەرەلی» اول "برزو" را درکارزار می‌بیند و به سراغ او می‌رود.

بەربەر بر مەکرد دێو نامە جوو ژە قەڵب سپا یاوا وە بەرزوو(سیاوش‌نامە:٢١٩٥)
تیپ توورانی بکەردەن فەرار زەرەلی بدی بەرزوو نامدار(سیاوش‌نامە:٢٢٠٢)

«زەرەلی» نیز تنها مأمن اعتماد برای برزو است که احوال پدر را از او جویا می‌شود.

واتش زەرەلی غولاّم زەرکار مژدە پێم بدەر ژە بابوو نامدار
بزانم ئەحوالّ بابوو نامدار سەرانسەر بواچە تو پەرێم خەبەر

(سیاوش‌نامه: ۲۲۰٤- ۲۲۰٥)

وقتی که برزو از احوال پدر آگاه می‌شود و از سلامتی او اطمینان می‌یابد. به «زەرەلی» می‌گوید: به پدرم(رستم) خبر بده که کیخسرو سالم است و در قلعه دریا کناری ساکن است.

مژدە بەر وە لای بابوو دیاری خەسرەو ها قەلعەی دەریا کناری
ها ژە نەزد گیو هەم چەنی مادەر سەحیح سالم شەهزادەی سەروەر

(سیاوش‌نامه:۲۲۱۳- ۲۲۱٤)

«زەرەلی» چون از زبان برزو از سلامتی احوال کیخسرو، فرنگیس و گیو آگاه می‌شود، به پاس این خبر شادی بخش به سپاه دشمن تورانی حمله می کند.

زەرەلی شنەفت خوەشحەوالّی شا وە قین وغەزەب ڕوی کرد وە سپا
تەرکەی شاتری مەشانا وە قەست ڕیزا ژە سپا دێو زەبەر دەست

(سیاوش‌نامه:۲۱۱٦-۲۱۱۷)

به همین ترتیب «زەرەلی» قلب سپاه دشمن تورانی را می‌شکافد و فرزندان رستم را یکی یکی می‌بینند آن‌ها جویا می‌شود و خبر سلامتی احوال رستم را به آن‌ها اعلام و ابلاغ سلام می‌کند؛ تا به قلعه دریا کناری می‌رسد و به سراغ کیخسرو می‌رود و جویای سلامتی او می‌شود و پیام رستم را به او ابلاغ می‌کند.

بەڕبەڕ بڕ مەکرد دیو کینە خا هەر تا کە بەرچی نە قەلب سپا
بەر چی نە سپا دێو دیاری یاوا ب قەلّعەی دریا کناری
کەمەند هەوادا دێو دلاوەر برج قەلّعە بەر لەواوە بەر
لەوا ب دیدەن شەهزادەی نامدار کەنا نەڕوی خاک شاه تاجدار
بووسەدا پەنجەی کەیخەسرەو دەردەم وە ئەدەب مەدرا قامەت کەردەش خەم

(سیاوش‌نامه/ب:۲۲۸۱- ۲۲۸٥)

کیخسرو نیز چون «زەرەلی» را شناخته است، او را محل اعتماد می‌داند و از او می‌خواهد که احوالش را برای رستم بیان کند و از رستم بخواهد که زودتر برای رهایی او(کیخسرو) و سپاه ایران از محاصره سپاه دشمن چاره‌ای بیندیشد. کیخسرو از «زەرەلی» می‌خواهد که خودش پیام او را به رستم برساند، نه دیگران.

واتش زەرەلی بواچە ڕوستەم تاکەی من وەیتەور ماتەلّ بووم ژە خەم
بە زەبان وێت بواچە وەپێش مودارا نەکەی شێر بێ ئەندێش

بیوو وه تەعجیل زەروورەن زەروور　　　بیَ نەهایەتن سپای سەلّم و توور

(سیاوش‌نامه/ب:۲۲۹۱- ۲۲۹۳)

«زەرەلی» حامل ابلاغ سلام و پیام رستم به کیخسرو است و نیز به کیخسرو مـژده پیـروزی مـی‌دهـد چون از نیروی توانمند و توان جنگی پشت پرده رستم و ایرانیان آگاه است و محرم راز.

زەرەلی واتش ئەی شاه سەروەر　　　سلامت کیاست شێر ناموەر

وەقتەن بیاوود شێر نامدار　　　سپای توورانی مەکەرووت فەرار

(سیاوش نامه/ ۲۲۹۴- ۲۲۹۵)

«زەرەلی» در پایان این مأموریت خبر سلامتی کیخسرو، گیو، فرنگیس و فرزندان رستم را به او می‌برد و به او ابلاغ می‌کند.

هەر تا ک یاوا بە نەزد ڕوستەم　　　مەدرا بە ئەدەب قامەت کەردەش خەم

ڕوستەم لێش پرسا تەمامی ئەحواڵ　　　هەم ژە فەرزەندان و شاه کەمەرلاڵ

واتش سالمەن تەمامی یکسەر　　　فەرزەندان چەنی شاه ناموەر

(سیاوش‌نامه: ۲۳۹۹/ ۲۳۰۱)

سپاهیان افراسیاب هم می‌دانند که«زەرەلی» خبرگزار و پیام‌رسان رسـتم، محـرم راز او و مشـاوری بـا تدبیر و رازداری با فن و تجربه است و کار سپاه تورانی را یکسره می‌کند. بدین خاطر از حضور او در میـان سپاه و آگاهی یافتنش از اوال سپاه تورانی دچار بیم و هراس می‌شوند.

ژەو دەم بواچن بە ئەفراسیاب　　　مەعلومە ژە لێت شاه ناحساب

زەرەلی ئاما وە نەزد سپا　　　خەبەر بەرد پەری شێر کینە خا

ئەگەر وەی جاگە بیاوود ڕوستەم　　　یەقین سپای تو مەدەروو ژە هەم

(سیاوش‌نامه:۲۳۰۵- ۲۳۰۷)

۳. «**زەرەلی**» **جنگاوری پر قدرت در آوردگاه نبرد**. او در روزهای سـخت نبـرد و عرصـه‌هـای دشوار آوردگاه یار و پشتیبان فرزندان رستم و سپاه ایرانی است. «زەرەلی» گرزی پانصد منی دارد کـه آن را در کارزار به آسانی به کار می‌برد و در نابودی دشمن تورانی از آن بهره می‌گیرد.

زەرەلی غوڕا وێنەی شێر مەست　　　گورز پەنج سەدمەن گەردشە ڕوی دەست

(سیاوش‌نامه:١٦٤٨)

گورز شاتریش پەنجسەدمەن تەمام　　　ڕەوانەی ڕاە بی شێر ساحێب سام

(سیاوش‌نامه: ۱۳۰)

زەرەلی پەی جەنگ دڵش جووش ئاوەرد　　　گورز پانسەدمەن ژە دەست خوەش کار کەرد

(سیاوش‌نامه: ۲۱۹۳)

اسباب و لوازم جنگی«زەرەلی» هفتصد من است که کشیدن هفتصد من بار مبنای جنگی توان فوق العاده‌ای می‌طلبد. اگر او از جنس دیوان است؛ امّا دیوی است که در پناه فره ایزدی است و فره ایزدی از او نگهداری می‌کند.

هەفتسەد مەن ئەسباب کارزارەش بی   یکتای بێ هەمتا نگەهدارەش بی

(سیاوش‌نامه:١٦٤٩)

«زەرەلی» دلاوری نبرد آزموده و پرتوان است و در میدان کار بخوبی از عهده سپاه دشمن بر می‌آید وآن‌ها را تار ومار می‌کند.

گورز پانسەدمەن بکەردەش نە کار   ڕێزانە مەیدان ستوور و سوار

(سیاوش‌نامه/٢١٩٩)

مەشانا شمشێر شێر نامدار   مەرد دو لەت مەکرد چون شێر شکار

(سیاوش‌نامه/ ٢٢٢٠)

گورز شاتری مەشانا وە قەست   مەدا ژە مەردان دێو زەبەر دەست(سیاوش‌نامه/٢٢٢١)

مەدا ژە هەر کەس دێو نامدار   سەرنگوون مەویا ستوور و سوار (سیاوش‌نامه/ ٢٢٢٣)

«زەرەلی» جنگاوری است که در قلب دشمن هم بی باکانه می‌جنگد و آنها را نابود و کشته می‌کند. وقتی برای آگاهی یافتن از احوال فرزندان رستم به مرز توران می‌رود و با نبرد سخت فرزندان رستم با تورانیان مواجه می‌شود، نبردی سخت در قلب سپاه دشمن انجام می‌دهد.

زەرەلی شنەفت وەیتەورە خەبەر   هەم پەری دەعوا ڕاگەش گەرد نە وەر

مەشانا ب گورز ب سەد قاروقین   ژە سپای تووران ڕێزا وە زەمین

بەڕبەڕ بڕ مەکرد دێو کینە خا   هەر تا ک بەر چی نە قەڵب سپا

(سیاوش‌نامه/ب٢٢٧٩- ٢٢٨١)

در داستان رستم و زنون وقتی که نبرد سپاه ایرانی و تورانی به اوج رویارویی تن به تن می‌انجامد، زواره از «زەرەلی» می‌خواهد که به نزد کیخسرو برود و هجوم دشمن و درخواست سپاه ایران را برای فرستادن سپاه پشتیبان به او خبر دهد؛ امّا «زەرەلی» در این شرایط سخت نبرد رویاروی ایستادگی در جنگ و نبرد با دشمن را به خبر رسانی برتری می‌نهد و در خواست می‌کند، کسی دیگر این بار خبر به کیخسرو برد، تا او در آوردگاه به پیشواز خطر برود. طوس نورر به خاطر این کار «زەرەلی» را آفرین و تحسین می‌گوید:

تووس نەوزەر وات ئافەرین ڕوستەم   پەری غوڵامی ئاوەردی وە هەم

(رستم و زنون:١٧)

و نیز آن‌جایی که برای رهایی برزو به سپاه لهاک و غورث شاه حمله می‌کنـد، غـورث شـاه را بـا یـک ضربه‌ی گرز از زین بر زمین می‌افکند و برزو را از چنگ اسارت آن‌ها رها می‌کند.

زه‌ره‌لی گورزێ دا نه فه‌رق فیل   ژه خووناو فیل زه‌مین بی وه نیل
شا سه‌رنگوون بی نه ڕووی کورسی عاج   فلامه‌رز شێر تاجش سه‌ند وه باج

(رستم وزنون: ۳۵)

«زه‌ره‌لی» علاوه بر این‌که جنگاوری نبرد آزموده است، محل اعتماد خاندان زال نیـز هسـت. آن‌جـایی که سام فرزند رستم در محاصره‌ی سپاه «هراسم» و زنون می‌افتد، زال از رستم می‌خواهد، برای رهایی او به آوردگاه برود. برای اطمینان خاطر از «زه‌ره‌لی» می‌خواهد که رستم رادر این سـفر پـر خطـر همراهـی کند.

بچوو فه‌رزه‌ندم ئاوه‌ره وه په‌س   په‌ی دێر ئامانش نه‌دارم نه‌فه‌س
وات وه زه‌ره‌لی تو بچوو چه‌نیش   په‌ری ڕفاقه‌ت بـه‌ور بـێ ئـه‌نـدیش(رسـتم و زنون:۲۸)

ابیات زیر توصیف رزم «زه‌ره‌لی» هستند، آن هنگامی که به سپاه دشمن هجوم می‌برد و نبردی سخت آغاز می‌کند و سپاه دشمن شکست می‌دهد و پراکنده می‌سازد. "الماس‌خان" این صـحنه‌هـا را بـه زیبـایی توصیف کرده است که بر برخی از این توصیف ها اشاره می‌شود.

جوو جوو جوو خوون ڕێزا به زه‌مین   به زه‌رب قووه‌ت دێو سام سه‌نگین
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۲٤)

وه چه‌پ و وه ڕاست ته‌رکه که‌ردنه کار   ڕێزا ژه سپا وێنه‌ی وه‌ڵنگ دار
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۳۲)

ته‌رکه‌ی پانسه‌د مه‌ن مه‌کردش نه کار   ڕێزا ژه سپاه وێنه‌ی وه ڵنگ دار
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲٦۲)

مه‌دا وه هه‌رکه‌س مه‌کرد سه‌رنگوون   سپای تووران‌ی بی وه توونای توون
(سیاوش‌نامه/ب:۲۲۳٦)

وه چپ و وه ڕاست مه‌شانا وه قین   ژه ئه‌سپ و ژه مه‌رد ڕێزا وه زه‌مین
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲٦۹)

ڕێزا به هه‌مدا ستوور و سوار   هۆناو جاری بی چوون سه‌یل وه‌هار
(سیاوش‌نامه/ب:۲۲۷۰)

مه‌شانا وه گورز ب سه‌د قار و قین   ژه سپای تووران ڕێزا وه زه‌مین
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۸۰)

علاوه براینکه «زەرەلی» جنگاوری توانا وبا تدبیر است، در جنگاوری، پیام رسانی وخدمت‌گزاری خیلی تند و سریع عمل می‌کند.آن هنگام که رستم برای رهایی کیخسرو ازمحاصره‌ی سپاه تورانی به اردوگاه و آوردگاه دشمن حمله می‌کند،«زەرەلی» جلودار اوست که به سرعت باد صرصر در جلوی او حرکت می-کند؛ چنان‌که کیخسرو سرعت حرکتش را با دیدن او چنین توصیف می‌کند.

دیش كه زەرەلی ها نه جلەو ڕەخش   چۆن باد سەرسەر غولام تاجبەخش

(سیاوش‌نامه/ب:٢٢٤٩)

نه جلەو ڕەخش بی دێو بی ئەمان   زەمین تەی مەكرد چۆن باد دەمان

(سیاوش‌نامه/ب:١٦٥٠)

«زەرەلی» هنگامی که پیاده یا سواره حرکت می‌کرد یا روانه میدان نبرد می‌شد، آن‌چنان به سرعت می‌رفت که شاعر او را به مرغ بالدار، شنه شمال، باد صرصر و امثال آن مانند کرده است.

وه زاقدا وه پا غولام زەڕكار   مەچیا وه ڕاوه چۆن مورغ باڵدار

ڕەوانەی ڕاه بی غولام زەڕكار   مەچیا وه ڕاوه چون مورغ باڵدار

(سیاوش‌نامه:٢١٨٦- ٢١٨٧)

چۆن شنەی شەماڵ ڕاگه تەی مەكرد   تا تەشریف وه سان سپای ڕووم ئاورد

(سیاوش‌نامه:٢٢٩٧)

دیش كه زەرەلی ها نه جلەو ڕەخش   چۆن باد سەڕسەڕ غولام تاجبەخش

(سیاوش‌نامه: ٢٢٤٩)

نتیجه‌گیری:

شغل سپاهی‌گری "الماس‌خان" از یک سوی و ذوق شعری و قریحه‌ی شاعری از سوی دیگر، او را به سرودن داستان حماسی دلبسته کرده است؛ چنان‌که بسیاری از داستان‌های حماسی و گاهی غنایی، خاصه داستان‌های شاهنامه فردوسی را با برگردانی آزاد به زبان کُردی گورانی درآورده است. "الماس‌خان کندوله‌ای" را در استان کرمانشاه به فردوسی کُرد می‌شناسند.

نشانی از «زەرەلی» در شاهنامه‌ی فردوسی به چشم نمی‌آید؛ امّا در شاهنامه منظوم کُردی الماس‌خان خاصه در سیاوش نامه‌ی او، دیوی است که غلام مخصوص و ندیم رازدار رستم است و در بسیاری از نبردهای او با تورانیان یا از خبر رسانان رازدار و تیزرو است و یا از جنگاوران زبردست و در یک کلام پر هنر. «زەرەلی» در نبرد فرزندان رستم (برزو، جهانگیر، جهانبخش، سام و فرامرز) با سپاهیان تورانی برای رهایی کیخسرو، نقش اساسی و مهمی دارد؛ چنانکه فرزندان رستم را از محاصری دشمن تورانی رهایی می‌دهد و مایه‌ی پیروزی آن‌ها در نبرد با سپاهیان دشمن و آوردن کیخسرو به ایران می‌شود.

«زه‌ره‌لی» در شاهنامه‌ی کُردی الماس‌خان، خاصه سیاوش نامه‌ی او جایگاهی مهم دارد. اگر چه جایگاه ظاهری او نوکری و غلامی رستم است؛ امّا در اصل ندیم رازدار، مشاورعالی مرتبه، خبررسان و گزارشگر امین، جنگاور هنرمند و هوشیار مردی همه سویه است. علاوه بر این، نقش «زه‌ره‌لی» در گشایش تنگنای پیشامدهای گوناگون رستم و فرزندانش، همان نقش فراسویی سیمرغ در شاهنامه فردوسی است.

منابع:

۱. امیری کندوله‌ای کرمانشاهی، الماس‌خان (۱۳۷۳) شیرین و فرهاد، تصحیح و مقدمه‌ی امین گجری (شاهو)، قم: انتشارات سینا، چاپ اول.

۲. امیری‌کندوله‌ای کرمانشاهی، الماس‌خان (۱۳۲۰) **رستم وزنون**، دست نوشته اسداله عزیزی.

۳.امیری کندوله‌ای کرمانشاهی، الماس‌خان (۱۳۸۸) **سیاوش‌نامه**، تصحیح، آوانگار و شرح دشواری-ها خلیل بیگ‌زاده.

۴.بیگ‌زاده، خلیل (۱۳۸۸) **ببربیان**.

۵. انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۶۹) **فردوسی نامه**، تهران: انتشارات علمی،، چاپ سوم.

۶. بوره‌که‌یی، صدیق (۱۳۶۷) **میژوی ویژه‌ی کوردی**، بانه: ناجی.

۷. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) **لغت نامه**، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، چاپ دوم.

۸.رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹) **فرهنگ نامهای شاهنامه**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی، چاپ دوم.

۹.شهیدی مازندرانی، حسین (۱۳۷۷) **فرهنگ شاهنامه**، تهران، انتشارات بنیاد شهید، چاپ نخست.

۱۰. گجری شاهو، امین (۱۳۷۸) **از بیستون تا دالاهو**، تهران: نشر مه، چاپ اول.

۱۱. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶) **فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ اول.

جلوه های عرفان زاهدانه در سروده‌های محوی

دکتر محمدآزاد مظهری [*]

معارف دینی، حکمت، اخلاق و عشق و عرفان از مضـامین عمـده‌ی ادب کُـردی است کـه در خلـق تصاویر بکر هنری و شاعرانه، نقشی بسزا دارد. هدف این جستار، بررسی جلوه‌های تفکـر عرفـانی در ادب کُردی با تأکید بر سروده‌های محوی (۱۹۰۴-۱۸۳۰م.) شاعر نامـدار کُـرد اسـت کـه تـأمّلات عاشـقانه-عارفانه در سروده‌های او اعمّ از کُردی و فارسی به گونه‌ای شاخص بروز یافته است.

«محوی» به عنوان خلف صدق دیگر شاعران بزرگ کُردزبان، مانند "ملای جزیـری"(۱۴۸۱- ۱۴۰۷م)، "بیسـارانی" (۱۷۰۲-۱۶۴۱م)، "احمـد خـانی"(۱۷۰۶-۱۶۵۰م)، "نـالی"(۱۸۵۵- ۱۷۹۷م)، "مولـوی"(۱۸۸۲-۱۸۰۶م) و ... که شعرشان آیینه‌ی تمام نمای فرهنگ دینی و معرفتی ملّت کُرد و زبان و ادبش بـه شـمار می رود، توانسته است با اعجاز کلام خود مفاهیم عشق عرفانی را در سروده‌های خود به گونه‌ای هنری و شاعرانه بپروراند. اندیشه‌های صوفیانه‌ی محوی بیشتر در چارچوب شرع و سنت قابل تعریـف اسـت؛ بـه همین سبب تصوف او زاهدانه می‌نماید تا عاشقانه. وی علاوه بر پرداختن به تفکرات درونی صـوفیانه، بـه عنوان یک شاعر اجتماعی از ناهنجاری‌ها، عدم انصاف و مروت و نبودن وفـای بـه عهـد، تزویـر و فسـاد زاهدان و واعظان روزگار خود، بی پرده انتقاد می‌کند و همین ویژگی او را به عنوان یک شاعر مردمـی در مرتبه‌ی خاص نشانده است. در این جستار برآنیم برای نشـان دادن تـأثیر اندیشـه‌هـای عرفـانی در ادب کُردی، مضامین سروده‌های شاعر نامدار کُرد زبان، "محمد بالخی" (۱۹۰۴-۱۸۳۰م) متخلص بـه "محـوی" را از منظر رویکرد او به عشق عرفانی مورد واکاوی قرار دهیم. این پژوهش به گونه‌ی کتابخانه‌ای انجـام می‌گیرد و رویکرد آن تحلیل محتواست.

واژه‌های کلیدی: زبان و ادب کُردی، عشق عرفانی، محوی

---

[*] دکترای زبان و ادبیات فارسی

مقدّمه

بی گمان زبان و ادبیات کُردی همانند ادب پارسی از تفکرات صوفیانه و عاشقانه بهره‌مند شده است. سوز و گداز عاشقانه در سروده‌های "محوی" همانند شاعران بزرگ کُردزبان مانند: (ملای جزیری، نالی، ناری، سالم) و دیگران به عنوان میراث فاخر ادب غنایی آثار منظوم و منثور جایگاهی ویژه دارد. این بررسی ضمن تبیین بخش عمده‌ای از سنت‌های ادبی مورد توجه شاعران، نشان دهنده‌ی این واقعیت است که محوی به عنوان یک عالم دینی و شاگرد برجسته‌ی مکتب "مولانای روم" و "ابن عربی" با فرهنگ و معارف دینی نیز اندیشه‌های صوفیانه عرفای بزرگ آشنایی کامل داشته و ازآن ها تأثیر پذیرفته است.

زندگانی "محوی" هم چون بزرگان دیگر ادب ما از همان دوران خردسالی در آموختن علم فقه و علوم اسلامی سپری شد. وی برای دانش افزایی و تکمیل آموخته های خود ضمن مسافرت از زادگاه خود سلیمانیه به ایران و بغداد از محضر علمای بزرگ عصر خود بهره‌ی فراوان برد و پس از اتمام تحصیلات دینی و ورود به سلک طریقت نقشبندیه و دادن دست ارادت به شیخ بهاءالدین از مشایخ این طریقه تا واپسین دم حیات یعنی،۱۹۴۰ میلادی به تربیت طلاب دینی و ارشاد رهروان و مریدان همت گماشت (سجادی،۱۳۶۱: ۳۲۹-۳۲۸).

ذکر اوصاف و حالات گوناگون عشق و نشان‌های عاشقان راستین، تلمیح به حکایات عاشقانه نظیر لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد، اشاره به شخصیت‌هایی چون منصور حلاج، شیخ محمود شبستری، مولانا و ابن عربی و بیان نظریه‌ی وحدت وجود و همچنین اشاره به مضامین و اندیشه‌هایی مانند: بی-اعتباری دنیا و تأکید بر ابن‌وقت بودن و اغتنام فرصت صوفیانه، مرگ اختیاری، فنا، استغنا، نفی و اثبات بخشی از رویکردهای عشق عرفانی در شعر محوی است که در این گفتار به اندازه‌ی مجال به آنها اشاره‌ای شده است. بازتاب اوضاع اجتماعی و انتقاد از شرایط حاکم بر جامعه و نقد زاهدان ریایی از دیگر ویژگی‌های بارز شعر محوی به شمار می‌رود که بررسی سروده‌های او از این منظر می تواند نشان دهنده-ی شخصیت و جایگاه رفیع او باشد. وی خود را شاهبازی قدس‌آشیان می داند که چون بومان خسیس طبع، به کنج ویرانه ی دنیا قناعت نورزیده است.[1] وی در ملک عشق به چنان استغنا و مناعت طبعی دست می یابد که از بعضی مردم دون همت که به خاطر نقد بی رواج دنیا آبروی خود را به بازار حراج می برند، افسوس می‌خورد:

بۆ پارە حەیفە خۆ دەکەیە پوڵی نارەواج　　　بۆ پارۆێکی نان ئەسەفە روو دەکەی بە ساج

---

[1]- اشاره به این بیت محوی است:

مەحویا بازێکی تو قودس ئاشیان　　بونە بومی شوومی ئەم ویرانە بۆچ (مەحوی:۹۷)

(مەحوی:۹۲).

معنی‌اندیشی و یافتن مضامین تازه گاه شعر "محوی" را دچار ابهام و مانع دریافت آسان معنای آن کرده است. بی راه نیست که "علاءالدین سجادی" حیرت‌زده از تکلف شعر او، این پرسش را مطرح می کند که: نمی‌دانم چه انگیزه‌ای محوی را بر آن واداشته است به نوعی خود را به تکلف و دشوارگویی بیانـدازد کـه کسی جز خود شاعر از عهده‌ی بیرون آمدن از تنگای دشواری سخن او برنیاید (۱۳۶۱: ۳۳۵). هـم‌چنـین وی مدعی است اگر پروردن اندیشه‌های صوفیانه دست مایه‌ی محوی قرار نگرفتـه بـود، پرنـده‌ی خیـال شاعر مجال پرواز در بیکران و توان خلق مضاین بکر و صنعت آرایی لفظی و معنوی چون جناس، تشبیه، ایهام و ایهام تناسب را نمی یافت (همان:۳۳۱).

اگر چه نظر این منتقد در باره ی شعر محوی جای تأمل دارد، شواهد ذیل از یکی از غزلیـات او نشـان دهنده‌ی شور عاشقانه و اعجاز او در کاربرد آرایه‌های معنوی از جمله: تشبیه، ایهام و جناس و مبین وجـه هنری شعر او و مهارت زیاد محوی در عالم شاعری است:

عەنبەری سارا وتم زوڵفی، نەباتی میسری تۆ   زولفی ئاڵۆزا، وتی لێوی که ناوی من نەبات

ئەونە هاتن دەردە، داغی ئە ونەهاتن، دەردەهاکەس بە دەردی من نەچێ، وەک من نەبێ تووشی نـە-هات (مەحوی:۵۹)

در بیت آغازین جز آن که آرایه‌ی لف‌ونشر مرتب وجود دارد که در آن زلف یار به عنبر سـارا و لـب بـه نبات مصر مانند شده، بین دو واژه‌ی نبات در معانی «نبردن»و «نبات» و در بیت دوم بین واژه‌هـای «نـه هات» به معنای«نیامدن» و «نگون بختی» جناس تام وجود دارد.

جلوه های عشق عرفانی در شعر محوی:

تأملی در سروده‌های محوی بیانگر این نکته است که این شاعر صوفی منش، "حسین منصور حلاج" را عارف کاملی می‌داند که «انا الحق» گویان رمز حقیقت وحدت وجود در عالم و تجلی ذات حق در جهـان کثرت را بر همگان آشکار کرده است. وی در بیتی ضمن تلمیح به سخن مشهور حلاج و تأیید ضمنی او، سخن خود را در بیان حق و حقیقت دریایی از قول «اناالحق» می داند که همانند حلاج چـو بـه ی دار در انتظار اوست:

له حەق بێژی بووه بەحری(اناالحق) هەر قەسیدێکم

له باتی جائیزه واجب ئەگەر قەتڵم بکەن واجیب(مەحوی:٥٤)

در جایی دیگر نیز با اشاره به شخصیت حلاج، خاطر نشان می سازدکه از زمانی پا به عرصـه‌ی هسـتی نهاده است حق را به باطل درنیامیخته است و اگر او را به جرم حق ستایی مانند "حلاج" به دار بیاویزند، از این اصل عدول نخواهد کرد:

به حەق هەر حەق به ناحەق ناحەقم وتووه له ڕۆژێ بووم

وەکو مەنسوور ئەگەر بیشمکوژن ناکەم له حەق لادەم(مەحوی:۲۲۷)

«بی‌گمان "محوی" با نظریه‌ی وحدت وجود[1] که ابن عربی آن را به گونه‌ی روشـمند و فلسـفی مطـرح کرد، همداستان بوده است» (چروستانی، ۲۰۰۱: ۹۵). وی در عالم وجود بجز تجلی ذات احـدیت را نمـی-بیند و عالم کثرت را اوهامی می‌پندارد که وجود مطلق و پایدار ندارند. کسی در نظـر او بـه بصـیرت نائـل شده است که به دیدن جلوه‌ی خداوند در عالم امکان بینا شده و از دیدن عـالم ناسـوت چشـم فروبسـته است:

غه‌یری وه‌حده‌ت له وجودا نییه، که‌سره‌ت وه‌همه

ساده ته‌کراریه‌که، مه‌نشه‌ئی ئه‌وهامی عه‌ده‌د (مه‌حوی:۱۱۳)

هه‌رکه‌سێ چاوی که به‌و جیلوه مونه‌ووه‌ر بووبێ   که‌سی که‌ی بیته نه‌زه‌ر، دیده‌یی پڕ بی له ڕه‌مه‌د (مه‌حوی:۱۱٤)

"محوی" اساس عشق را اندوه و سوز وگداز تلقی می‌کند به همین جهت در سروده‌های او حالات قبض عاشقانه بر انبساط خاطر برتری دارد. در اندیشه‌ی او، وی به رهروان کعبه‌ی عشق اشاره می‌کند اگر عـزم این حرم دیریاب را دارند، راه آن سینه‌ی شرحه شرحه و نشان درد و داغ بر ماتم سرای دل است:

ئوسووڵی دینی عشقه سوتن و به‌په‌ری په‌روانه مه(جمع الجوامع) (مه‌حوی:١٦٨)

گه‌ر عازیمی که عبه‌ی مه‌حه ببه‌تی   ڕێ چاکی دڵ، عه‌لامه‌تی ڕێ داغ و شوینی دڵ (مه‌حوی:۱۷۱)

در نظر "محوی" پروانه نماد عاشق راستین است که در آتش عشق می‌سوزد و از سوختن و فانی شـدن پروایی ندارد:

بڕوانه سووتنم، وه‌ره، بڕوا که من نه‌مام   په‌روانه‌م ئیترم نیه په‌روا که من نه‌مام (مه‌حوی:۲۱۳)

غم جان گداز عشق چنان آتشی در نهاد این عارف وارسته افروخته که گویی خاطر او هرگز با شادمانی نسبتی نداشته است. چنان ضمیر محوی در آیینه‌ی شعرش با غم و سوز عاشقانه آمیخته است که در نظر وی رواج بازار درد و اندوه، همچنین صفا و نشاط زاویه‌ی غم را به وجود خود وابسته می‌داند:

بازاڕی ده‌رد و خه مکه‌ده‌ی ئه‌ندووه و کونجی غه‌م

بێ‌ڕه‌ونه‌قه و نه‌ق و نیشات و سه‌فا ما که من نه‌مام (مه‌حوی:۲۱٤)

در نظر شاعر خنده‌ی غنچه به هنگام شکفتن به این سبب که راز خود را فاش می‌کنـد، آبـروی وی را برباد می‌دهد. از این رو زندگی واقعی را در اندوه به سر بردن و کتمان اسرار می‌داند:

---

[3]- در نظر عرفا «وحدت وجود یعنی آن که وجود واحد حقیقی است و وجود اشیا عبارت از تجلی حق به صورت اشیا است و کثرات مراتب امور اعتباری اند و از غایت تجدد فیض رحمانی، تعینات اکوانی نمودی دارند»(کی منش،۱۳۶۶: ۸۷۸).

ئابرو یەکجاری چوونی غونچەیەک دەم خەندە بوو

گەر حەیات ئەی دڵ دەوێ، شیوەن کە مادام‌الحیات(مەحوی:٦٠)

تأملی بر سروده‌های محوی نشان می‌دهد که محوی قائل بـه طریقـت مبتنـی بـر زهـد و شـریعت و تصوف زاهدانه است. خوف و ترس از عقوبت روز واپسین امید و رجـا را در ضـمیر محـوی، محـو نمـوده است. مطابق آیه‌ی شریفه‌ی «ان النفس لاماره بالسوء الا ما رحم ربی» برای در امـان مانـدن از ظلمـات ظلالت پیروی از هوی و هوس، شکوه به درگاه حق را تنها حرز و مأمن خود می‌یابد:

بەر خودایە و بەس، لە شەیتانی شەقی، مەحوی پەناە

پەس لە غەدری شەیتەنەت پیشە مەبە بەر کەس شکات (مەحوی:٦١)

"محوی" محبت را چنان آتش سوزانی می‌داند که کشته‌ی عشق برای دوباره سوختن در شرر جان گداز عشق لحظه‌ای از پای نمی‌ایستد:

ئەی مەحەببەت، ئاگرێکی هێندە خوش و دڵنشین

ئەو کەسەی سووتوتە، هەر ئەو هەوڵئەدا بۆ سوو بە سووت(مەحوی:٧٩)

"محوی" به گونه‌ی تشطیرخطاب به دوست، در همین مضمون چنین سروده است:

جگر ز زخم تو معمور و دل ز غم شاد است ئەمەندە بابەتی عەیشی نەداوە بوشا دەست

لە سینە جۆششی ناڵینە، چاوە پڕ ئەسرین زیمن جور تو اقلیم درد آباد است (مەحوی:٦٩)

در نظر محوی سپردن کوه غم و طی کردن وادی جفا و نهراسـیدن از فـراز و نشـیب طریقـت، شـرط عشق و نشان رهروان راستین است:

کێوی غەم، وادی جەفا تەی کردنە، ئەشراتی عیشق

با کی هەوراز و نشیوت کەی دەبێ گەر رەهرەوی (مەحوی:٣١٧)

دریای پر تشویر عشق، چنان در نظر او بی کران است که فتوحات مکی ابن عربی و مثنـوی مولانـا در برابر مقایسه با آن قطره ای بیش نیست:

باسی چبکەم بێکەرانیی بەحری پر تەشویری عیشق

تاقە قەتریکی فوتوحاتە، نمیکی مەسنەوی (مەحوی: ٣١٨)

در نظر عرفا راه اثبات حق نفی صفات خود یا همان رسیدن به مرحله‌ی فناست. محوی نیـز در همـین مضمون خطاب به رهرو عشق می‌گوید:

ئەم مە جازە چیە، ڕووکەینە حەقیقەت، ئەوجا

«لا اله»ت بەسە گەر تالیبی «الّا الله»ی /٣٢٠

در جایی دیگر مطابق روایت عرفانی: «موتوا قبل أن تموتـوا»، شـرط رسـیدن بـه بقـا را فنـا و مـرگ اختیاری می داند(ب١: ٢٥٥). در نظر او پرتو تجلی ذات حق بسان تابش مهر است که شبنم وجود عاشـق هم‌چون سایه در مقابل آن محکوم به زوال است:

به جیلوەی ئەو، وەکوو شەونم، فڕی هەر عەقل و هۆشێ بوو

که سێبەر مەحوە لەو جێیە هەتاوی لەحزەیەک لێکەوت(مەحوی:٨٦)

اندیشه‌ی بی اعتباری دنیا و غنیمت شمردن دم و نیندیشیدن به گذشته و آینده‌ای که آمدنش به یقـین دانسته نیست، از دیگر مضامین قابل توجه شعر "محوی" است:

دەخیلت بم کوڕی ئەمرۆ بە، فەردا وا دەکەم هیچە

چفەردا هاتیا نەکراوە کارێک و بووە دوینێ(مەحوی:٣١٠)

چهره‌ی دنیا در آینه‌ی ضمیر محوی تا حد ممکن زشت و ناپسند به تصـویر کشـیده اسـت. در نظـر او خلعت دنیا که در پس آن خلع و ستاندن باشد، بی‌ارزش است. مرد آن است که به دنیا پشت کند و ظواهر آن را بی اعتبار و ناپایدار تلقی کند. اگر کسی قدرت پور زال را هم داشته باشد، مادام که در برابر دسـتان پیر زال دنیا بیچاره باشد، ناتوان است:

نەڵێ مەردم کە دونیا پشتی لەو، ئەو ڕوو لە دونیا بێ

کە پوری زاڵە، بۆچی، پیرە زاڵی پێ ڕەزا نابێ

ئەگەر تاجت لە سەرکا، سەرتی پێوە قووت ئەدا ئاخر

موبارەک کەی دەبێ، ئەو خەلعەتەی وا خەلعی لە دوا بێ(مەحوی:٢٩٥)

زوال و شکنندگی عمر و زودگذر بودن لحظات ناپایدار زندگی به عنوان سرنوشت محتوم، حکم می‌کند، چون که شب یلدای خفتن در عالم عدم در پیش است و آفتاب عمر بر لب بام، باید در این دنیا تا فرصـت هست، وقت را غنیمت شمرد و در فکر بر افروختن چراغی بود که هراس ظلمت و تنگنای عـالم پـس از مرگ را اندکی کاهش داد:

برا فیکری چرا، کیبریتی فورسەت تا لەدەستایە

شەوی یەلدا لە پێشە، ڕۆژی عومرت وەختە ئاوابێ(مەحوی:٢٩٦)

چرخ کج مدار روزگار چنان بازیگر توانایی است که در یک چشم به هـم زدن چـه بسـیار پادشـاهان و سلاطین را مات می‌کند و از تخت قدرت به زیر می‌کشد:

ئەلحەزەر، لەم چەرخی کەچ بازە، بەرەو چەرخاندنێک

چەندە سوڵتان و شەهی کرد و دەکا بێدەست و مات(مەحوی:٥٨)

به نظر می‌رسد، غیر از توجیه مذموم بودن دنیا در نظر عرفا، به علت ظواهر فریبنده و بی‌اعتباری آن، از دلایل نگرش بدبینانه‌ی محوی به دنیا، رنج‌ها و تلخی‌هایی است که در زندگی خود به آنها گرفتـار بـوده است، به همین جهت است که در جایی مردن را از شوکران حیات بهتر می‌یابد:

مردنێکی لەبەر ئەو قاپییە مەردانە   به خودا چاترە ئە مرۆ لە گلاراوی حەیات

(مەحوی:٦٣)

و در جایی دیگر از زبان یک عاشق هنگام واپسین لحظات زندگی، از این که روح وی از محنت‌کـده‌ی دنیا رستگار می‌شود، اظهار شادمانی می‌کند:

لەحەینی نەزعی ڕۆحا، ڕۆحی عاشیق وتی ئوخەی لە میحنەتخانە دەرچووم
(مەحوی:٢٢٥)

درآن دم که دوست جنازه‌ی محوی را بر سر دست‌ها روان می‌بیند، از این شادمان است کـه سـرانجام افتاده و بلا دیده‌ای از غم دنیا نجات یافته و ضمن رستگاری از تنگنای حیات، به بیکران عالم قـدس پـر کشیده است:

لە سەرشانی کەسانی دی جەنازەی من، وتی، چابو
ئەم ئیفتادەش لە غم ڕسگاری بوو بۆ خۆی و سەرپی کەوت(مەحوی:٨٦)

زندگی در اندیشه‌ی محوی آن‌گونه دشوار به نظر می‌رسد که شربت مرگ بـا آن همـه تلخـی در نـزد نیازمندانی که برای حفظ آبرو دست نیاز به سوی کسی دراز نمی‌کننـد، از شـیرینی حیـات بسـی گـواراتر است:

بەو هەموو تاڵییەوە شەربەتی مەرگ، ئەهلی حەیا
خوشگەواراترە بۆی ئیستە لە شەکراوی حەیات(مەحوی:٦٥)

محوی بسان شیخ اجل، سعدی، پروانه را نهاد عاشق واقعی می‌پندارد که آن دم در آتـش عشـق مـی-گدازد، آه بر لب نمی‌آورد و سکوت اختیار می‌کند:

سووتانی بەبێ دەنگییە ئادابی مەحەببەت
وەک بولبول، ئەم ئەفغانە بە پەروانە حەرامە(مەحوی: ٢٧٥)

محوی در جایی دیگر به شیوه‌ی مناجات می‌گوید: پیشگاه دولت آن چنان رفیع و دیریاب است که هـر رهروی برای یافتن خبر در این وادی پر مخاطره گام نهاده، بی‌خبر مانده است:

لە کێ یارەب خەبەر پرسی بکەم من کە هەرکەس بۆ خەبەر چوو، بێ خەبەر کەوت
(مەحوی:٨٧)

اظهار ناخرسندی از اوضاع اجتماعی روزگار توصیف نابسامانی و ناهنجاری‌ها و نقد زاهدان عوام فریـب ریاکار در شعر محوی جایگاه ویژه‌ای دارد. بررسی سروده‌های او از منظر نقد جامعه‌شـناختی بیـانگر ایـن واقعیت است که محوی شاعری مردمی است و دغدغه‌ی خاطر او تنهـا راه یـافتن مبـارزه بـا دیـو نفـس نیست و با فساد و تزویر جامعه‌ی عصر خود درآویخته است. وی ضمن شکوه از وارونگی کار روزگار سفله نواز از این که ناکسان روزگار به مقام و مرتبت عالی رسیده و شیرافگنان، مغلوب و مقهور سفلگان و روبـه صفتان شده‌اند و مردم بایزید عصر خود را چون یزید قلمداد می‌کنند و ددمنشان از احوال فرشـته خویـان دم می‌زنند، در ابیاتی زیبا، ناخرسندی خود را چنین نشان داده است:

لەسایەی دەوری چەرخی سوفلەپەروەر لەک[١] بەلەک دەدوێ

[۴]- لک اول یعنی طبقه ی فرودست جامعه و لک دوم مراد عدد هزار است و بین آن ها جناس تام وجود دارد (حاشیه‌ی دیوان: ۳۱۲).

سەگی ئاواتە خوازی ئیسکی وشتر لە شەک دەدویٚ

دەبینم شیری شیر ئەفگەن دەلەک کەوڵی دەکا، دەبیەم

بە کولی کلکەوە ڕێوی لە گەل کەولی دەلەک دەدویٚ

دەبینی بایەزیدە، وەک یەزیدێکی دەبینن خەلق

بەبیٚ پەردە شەیاتینی لە ئەحواڵی مەلەک دەدویٚ(مەحوی:۳۱۳-۳۱۲)

در جايي ديگر به سبب اين كه دجال صفتان زمانه بی حد و شمار گشته‌اند، از پروردگار مـی‌طلبـد كـه مسيحا نفسی ظهور كند، و اوضاع نا بسامان را به گونه‌ای سامان بخشد:

دەرچوو لە حەددی غایە عوروجی دەجاجیلە

یارِەببی تۆ بکەی کە بکا عیسەیەک نزول(مەحوی:۲۰۷)

در حكم كيميا گشتن عهد و وفا و جوانمردی و فراتر از اين ها عدم محرم رازی كه بتوان با او غـم دل در ميان نهاد از عوامل رنجش خاطر محوی و شكوايیه‌ی اوست:

مەسەلی عەهد و وەفا وەک مەسەلی عەنقایە

پیاوەتی باسی لەکن کەس مەکە، ئادەم بووە قات

بە دوو بەیتی غەم و دەردی دڵ ئەگەر بێنمە عەرز

کەسیٚ وا عەرزی کری خونیە، مەحرەم بووە قات(مەحوی:٦٢)

محوی در بيتی خطاب به اغنيا و متمكّنان فريفته به مال و ظواهر دنيوی، آنان را به سبب غافل ماندن از روز بازپسين نيازمندانی بيش نمی‌يابد:

ئەی لە سەر تەختی غینا ئە مرۆ، سبەینیٚ تێدەگەی

ئەو گەدایەی تۆ کە وا موحتاجی شیوەیەک شەوی (مەحوی:۳۱۷)

نقد واعظان و زاهدان و صوفيان كه در سنت شعری ادب پارسی، به ويژه در سروده‌های حافظ، نمـود و حضور دارد، در سروده‌های محوی نيز كماكان ديده می‌شود.

او پس از نكوهش زاهدان به سبب اين كه عاشقان را به بدی ياد می‌كنند، بيداری و زنـدگی واقعـی را در برخورداری از عشق می‌داند و تلويحاً زهاد را به خاطر بی‌بهره بودن از اين عـالم پـر رمـز و راز، مـرده می‌پندارد:

دڵ هەر بە داغی عیشقە ئەگەر ئمتیازی بیٚ

وەک نوقتەی ئینتیخابە لەسەر شیعری مونتەخەب(مەحوی: ٤٧)

به عقيده‌ی محوی اين پندار عوام كه اگر شيخ و واعظ و صوفی كه بنياد مكر و فريب بنـا نهـاده و بـه جای روی آوردن به كسب و كار از دست رنج ديگران بهره‌مند شده و به تن پـروری خـو گرفتـه‌انـد، بـه بهشت خواهند رفت، توهمی بيش نيست. وی به زبان طنز گوشزد می‌كند اگر زاهدان شكم پرور و صوفی نمايان از نعمت‌های بهشتی برخوردار شوند، بايد سرنوشت درويشانی چون محوی دوزخ باشد:

که شێخ و واعیز و سوفی به جەننەت بەن گەد و گیپاڵ

دەبێ ئەمسالی ئێمە بۆ جەهەننم بەن سر و سیپاڵ(مەحوی:۲۰۱)

محوی کسانی را که با تظاهر به پیروی از طریقت، خود را نزد عوام مستجاب‌الدعوه قلمداد کرده و از این طریق به نان و نوایی رسیده‌اند، افسون گرانی می‌نامد که با فلک حقه باز سرحقه‌ی خود را گشوده‌اند:

حوققە و قەڵەم لەبەر دەمیە شێخی نوشتەنووس

ئەفسونگەری تەممایە لە گەڵ چەرخی حوققەباز(مەحوی: ۱۳۵)

نتیجه گیری:

محوی شاعر و عارف بلند همتی است که آگاهی از معارف و دانش‌های دینی و کلامی، به عنوان یکی از رهروان طریقت نقشبندیه، با آثار و اندیشه‌های صوفیانه‌ی عرفای بزرگ ایرانی و غیر ایرانی آشنایی کامل دارد. از آن رو که این شاعر عارف نامی کُرد، ضمن ارشاد مردم و پرورش مریدان به عنوان یک عالم دینی به آموختن علم فقهی دینی و تربیت طلاب نیز اشتغال داشته است، اندیشه‌های صوفیانه‌ی او بیشتر در چارچوب شرع و سنت قابل تعریف است؛ به همین سبب تصوف او زاهدانه می‌نماید تا عاشقانه. محوی علاوه بر پرداختن به تفکرات درونی صوفیانه، به عنوان یک شاعر اجتماعی از ناهنجاری‌ها، عدم انصاف و مروت و نبودن وفای به عهد، تزویر و فساد زاهدان و واعظان روزگار خود بی‌پرده انتقاد می‌کند و همین ویژگی او را به عنوان یک شاعر مردمی در مرتبه‌ی خاص نشانده است.

مراجع

۱- چروستانی، عبدالوهاب (۲۰۰۱) **باسێک لە شیعری سۆفیگەری مەحوی،** هەولێر، ئاراس.

۲- سجادی، علاءالدین (۱۳۶۱) **مێژووی ئەدەبی کوردی،** سردشت، انتشارات معارف.

۳- کی‌منش، عباس (۱۳۶۶) **پرتوعرفان** (شرح اصطلاحات عرفانی در کلیات شمس)، تهران، انتشارات سعدی، چاپ اول

۴- مەحوی (۱۳۶۷) **دیوان،** لێکدانەوە و لێکۆڵینەوەی مەلا عەبدولکەریمی مودەڕس و مەحەمەدی مەلا کەریم، ورمێ، ئینتشاراتی سەلاحەدینی ئەییوبی.

«سواره» در شعر فارسی هم پیاده نیست

(مقدّمه‌ای بر شناخت جریانات فکری و هنری اشعار فارسی سواره ایلخانی زاده)

دکتر پارسا یعقوبی®

چکیده:

«سواره ایلخانی‌زاده» (۱۳۵۴ - ۱۳۱۶) از سردمداران شعر نو کُردی است. افزون بر اشعار کُردی، «سواره» در زمینه‌ی شعر فارسی نیز طبع آزمایی کرده است. در میان اشعار محدود فارسی وی، اکثریت با شعرهای نو یا نیمایی است. ایلخانی‌زاده در سرودن و نوشتن شعر نو فارسی، با جریانات غالب شعری ایران در دهه‌های سی و چهل همسو است. از یک سو دلبستگی به شعر متعهّد با حال و هوای اومانیستی او را به سمبولیسم اجتماعی «شاملو» و «اخوان» نزدیک می‌کند؛ به طوری که برخی از موتیف‌های شاملو در شعر وی نمایان می‌شود و یا این‌که آشکارا از اخوان اقتباس می‌کند. از سویی دیگر، خشونت شعر چریکی دهه‌ی چهل را در شعر خود وارد می‌کند که کاملاً یک سو نگرانه است. در کنار این دو جریان از فضای شعر رمانتیک هم دور نیست. گر چه موارد فوق بیانگر نگرش شاعر به هستی و جهان پیرامون است نشان دهنده‌ی تمام توانایی‌های شعری وی نیست. تامّل در زبان و روایت شاعر است که می‌تواند هنرش را نمایان سازد. از این منظر فرم گرایی «سواره» از وی شاعری توانا ساخته است، به طوری که با وجود تاثیرپذیری از دیگران به یمن توجه به فرم، به جای تقلید صرف از دیگران، با آنها رابطه‌ی بینامتنی برقرار می‌کند.

واژگان کلیدی: سواره ایلخانی‌زاده، شعر نو فارسی، شاعران کُرد.

® استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

۱ - مقدمه:

سواره ایلخانی‌زاده یکی از چهره‌های مشهور هنری و ادبی معاصر کُرد است. وی هم در داستان‌پردازی و نمایشنامه‌نویسی مهارت دارد هم شاعری تواناست. البته شهرت وی بیشترمدیون شاعری اوست؛ زیرا از یک سو یکی از پیشگامان شعر نو کُردی است[۱] از سوی دیگر درک وی از شعر معاصر و نیز توانایی‌های وی در این موضوع، وی را در میان پیشگامان شعر نو کُردی ممتاز کرده است. به طوری‌که در نظر بسیاری از محققان ادبیات کُردی، بر سر وی و «گوران» - مشهور به پدر شعر نو کُردی — در مورد لقب اخیر اختلاف نظر وجود دارد[۲]. سواره افزون بر شعر نو کُردی تعدادی شعر فارسی، به ویژه شعر نو فارسی، نیز سروده است که در سایه سرآمدی و مهارت وی در شعر نو کُردی، گم شده است. البته شایستگی وی در یک زبان نباید مانع از کشف توانایی هنری شاعر در زبان دیگرشود. این مقاله در صدد است تا نشان دهد که سواره ضمن پیروی از شاعران صاحب سبک شعر نو فارسی در دهه‌های سی و چهل، با اطلا ع کافی از دقایق شعر نو فارسی به سرودن اشعار خود پرداخته است.

۲ – تعداد اشعار فارسی "سواره"

تا جایی که نگارنده اطلاع دارد تا به حال دو بار مجموعه اشعار سواره به چاپ رسیده است. مجموعه اول با نام «خەوە بەردینە»- پانزده شعرکُردی و دوازده شعرفارسی- در سال ۱۳۷۲ به چاپ رسیده است[۳]. مجموعه دوم با عنوان «زمزه مه ی زولال» که کلیات آثار اوست، علاوه بر اشعار داستان ها، نمایشنامه ها و سایر آثار وی را در بر می گیرد. در مجموعه اخیر با وجود افزایش اشعار کُردی نسبت به مجموعه اول[۴]، اشعار فارسی از همان تعداد قبلی یعنی چهار شعر کلاسیک و هشت شعر نو درنمی‌گذرد. البته امکان دارد اشعار وی از این تعداد بیشتر باشد زیرا بسیاری از شعرهای وی از طریق دوستان یا مجلاتی

---

[۱] - درباره‌ی تولد و مرگ "سواره ایلخانی‌زاده" اختلاف نظر وجود دارد . این موارد در مقدمه مجموعه «خەوە بەردینە» به طور مبسوط آمده است. رایج‌ترین قول در این باب این است که وی درال ۱۳۰۴ در روستای «قره گویز» یا «تورجان» از وابع بوکان متولد شده و سال ۱۳۵۴ درگذشته است.

[۲] پیش از "سواره" افرادی همچون «شیخ نوری شیخ صالح» و «گوران» شعر نو کُردی سروده‌اند همزمان با وی نیز«کاک علی حسینانی» — هاوار- و «فاتح شیخ الاسلامی» به«چامه» سرایی مشغول بودند اما مهارت و ابتکار سواره بیشتر به چشم می-خورد. (ایلخانی زاده، مصطفی، ۱۳۷۷: ۹۳۱).

[۳] - این مجموعه در سال ۱۳۷۲ به همت انتشاراتی «صلاح الدین ایوبی» به چاپ رسیده است و یکی از پانزده شعر کُردی - «من زیندووم» - ترجمه ای از شعر شاعر ارمنی به نام «پتروس دوریان» است که به دست سواره انجام گرفته است بقیه اشعار از سواره است.

[۴] - مجموعه زمزمه زولال» در سال ۲۰۰۷ با ویرایش "عبدالخالق یعقوبی" در هولیر عراق به چاپ رسیده است. دو شعر بلند «دووی ریبەندان» و«بو مەرگی گوران» به همراه هفت گورانی افزون بر مندرجات مجموعه اول دارد. (ئیلخانی زاده، ۲۰۰۷: ۵۴۰-۵۲۹)

که این اشعار را چاپ کرده‌اند به دست آمده است.[1] چه بسا اشعار چاپ شده یا چاپ نشده‌ای در سال‌های بعد به مجموعه اخیر اضافه شود. همان طوری مجموعه‌ی دوم چند شعر افزون از مجموعه‌ی اول دارد.

۳ – جریان شناسی شعر فارسی "سواره"

۳-۱- شعر فارسی کلاسیک "سواره"

از دوازده شعر گردآوری شده‌ی سواره چهار شعر به سبک کلاسیک سروده شده است این اشعار عبارتند از: «امشاسپند هشتم»، «مه من»، «ای شمس» و «میلاد دوست». شعر اول مثنوی بیست و سه بیتی در بحر متقارب و به سبک و زبان شاهنامه است. با استناد به پاورقی شعر،گویا سواره این شعر را بـه پهلـوان «تختی» تقدیم کرده است. در این شعر توانایی "سواره" در نزدیک شدن به سبک و زبان فردوسـی خیـره کننده است:

جهانی از این سوگ پر ماتم است — توگویی همه شهر درد و غم است
جهان را به مردی سپرد و برفت — روانش به البرز پیوست تفت
هشیوار بیدار دادار دوست — بمان جاودانی که نامت نکوست

(ایلخانی زاده،۵۹:۱۳۷۲)

اما شخصیت مورد تحسین او چه در مقام «او» و چه در حالت «تو» با پهلوان تختی و مناسبات زندگی او چندان مناسبتی ندارد. شخصی که در این شعر ستایش شده اسـت کـاملا از انسـان واقعـی – موجـود زمینی – دور می‌شود هیچ نشانه‌ای هم در شعر یافت نمی‌شود تا قرینه‌ای برای درک نماد باشد.

شعر «مه من» غزلی عاشقانه است با همان ساز و کارهای غزل فارسی و رابطه‌ی تقابلی فاصله‌مند: در یک سو معشوق مقتدر و در ظاهر خاموش؛ از سوی دیگر عاشق ملتمس و پر تمنـا. شـعر از سـنت ادبـی حاکم بر غزل فارسی دور نمی‌شود مگر در موردی که زبانش امروزی می‌شود:

گرنکنی ز دوش من بارگران کمی سبک — ازچه هزار سنگ غم می فکنی به راه من

(همان،۶۶)

ترکیب «کمی سبک» در مصراع اول به زبان غزل امروزی نزدیک است.

غزل «ای شمس» نوعی سیاه مشق است که با موتیف‌های تکراری غزل کلاسیک به نمایش گذاشته شده است منتهی در انتهای غزل بر خلاف سنت غالب غزل کلاسیک، معشوق به پاسخ مـی‌آیـد و تعهـد می‌کند که غمخوار عاشق باشد:

گفتم که بس است نازکمترکن — تا چند مرا به جان شررداری

---

[1] - عنوان برخی از این مجلات د ر پایان برخی از اشعارآمده است مانند «مجله نگین» در پایان شعر «زرد – سیاه – رنگی» یا مجله «خوشه» در پایان شعر«دعوت پنجره». علاوه بر این ها سواره هنگام ارسال شعر«برخـوان خورشـید» بـرای مجلـه «تماشا» از همکاری خود با مجلاتی همچون نگین، خوشه، سخن و فردوسی یاد می کند (ایلخانی زاده،۸۱:۱۳۷۲)

خندید که من همی ندانستم   تو این همه دانه گهر داری
شرط است دگر وفا بجا آرم   حقا که کلام چون شکر داری (همان: ۷۹)

چهارمین شعر فارسی وی با نام «میلاد دوست» غزلی ده بیتی است که با توجه به واژگان و ترکیبات خود بیشتر به شعرهای سبک خراسانی می‌ماند:

شاید که فخر بر همه روز خدا کند   این روز بیست و شش ز مه دوم بهار
ای لاله روی غالیه موی بهار بوی   صدها بهار شاد بزی، باش پایدار(همان:۸۰)

البته در بیتی از شعر تعبیر امروزی می‌شود:

درمانده ام چه هدیه کنم بر تولدت   گل چون فرستمت که تویی نفس لاله زار

در کل شعرهای فارسی سبک کلاسیک سواره نوآوری خاصی ندارد شاعر در بهترین حالت مثل شاعر قبل سخن می‌گوید با این تفاوت که در برخی موارد زبان و تعابیرش امروزی‌تر می‌شود.

۳-۲- شعرنو فارسی سواره

هشت شعر نو فارسی که در دفتر شعر سواره آمده است نشان می‌دهد که شاعر کاملاً با جریانات شعر نو فارسی چه در فکر و محتوا چه در شگرد و فرم آشناست. همه اشعار وی تاریخ ندارد فقط در پایان برخی ازشعرها، تخلص «پ. اهورا» و سال های ۱۳۴۰ – دهه چهل – به چشم می‌خورد. در آغاز این دهه سواره تقریباً بیست و چهار سال دارد. برای نگارنده مشخص نیست که آیا شاعر سرایش و چاپ شعرنو فارسی را قبل از این دهه آغاز کرده است یا خیر؟ اما با توجه اشعار باقیمانده از این امر مسلم است که او در این زمینه متأثر از اوضاع و احوال دهه های سی و چهل است. در این دهه تنوعی از آبشخورهای فکری و هنری تحت عنوان کلی «متعهد» و «غیرمتعهد» در شعر نو فارسی قابل رویت است: سمبولیسم اجتماعی، رمانتیسم عادی و سیاه، نگرش های سور رئالیستی، شعرحزبی، موج نو، شعرحجم، شعر چریکی. پشت سر اینها هم تحولاتی بزرگ اتفاق افتاده است: کودتای ۲۸ مرداد سال۳۲، اصلاحات ارضی سال۴۱، قیام مسلحانه‌ی سال ۴۹ سیاهکل. (لنگرودی، ۱۳۸۴:۵۰۴ و شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۷) از میان موارد فوق برای سواره سمبولیسم اجتماعی و رمانتیسم جذبه خاصی دارد گر چه در یک مورد به شعر چریکی نیز دلبستگی نشان داده است. با این وصف شعرهای "سواره" را می‌توان به دو دسته‌ی کلی متعهد و غیر متعهد طبقه‌بندی کرد.

۳-۲-۱- شعر نو فارسی و متعهد سواره:

تقسیم‌بندی شعر معاصر فارسی به دو دسته متعهد و غیرمتعهد، نگاهی صرفاً ارزشی نیست. پشت سر آن مفاهیمی نهفته است که از عوامل تغییر دنیای جدید است یعنی واقع‌گرایی در فکر و واقع بینی در نمود آن شعر با واقعیت زندگی توده مدام گره می‌خورد البته به این معنای عامیانه‌گرایی صرف نیست

بلکه توجه به فرد در مقام انسان و احترام به افراد در مقام اجتماعی آن‌هاست. تعهد ادبی شعر معاصر در سطح گسترده در پی انسان‌مداری است در فرع آن ارزش‌های حزبی و غیره نیز مطرح است. این نوع تلقی توجه سواره را نیز به خود جلب نموده است. چهار شعر از شعرهای نو فارسی "سواره" را می‌توان جزو اشعار متعهد دانست. نوع تعهد و سبک به کارگرفته شده در این اشعار، به شکل زیر قابل تصویر است:

شعر نو متعهد فارسی
- سبک شاملویی (۳ شعر)
- سمبولیسم اجتماعی
- سبک اخوانی (۱ شعر)
- چریکی صریح ◄—— متمایل به سلطان‌پور (۱ شعر)

سه شعر«قله عشق»، «طفل بیمار» و «دعوت پنجره» اشعاری هستند که سواره در سرودن آن ها به سبک شاملو نظر داشته است هرسه این اشعار بر سمبولیسم اجتماعی استوار است. «قله عشق» به صورت مستقیم یادآورنده‌ی شعر خاصی از شاملو نیست اما در آن صداهایی نهفته است که شاملویی می‌نماید، صداهایی که در تداخل دو نوع ادبی حماسی- غنایی شکل گرفته است. درونمایه شعر پیامی حماسی را در بردارد اما رابطه‌ها- من وتو- زبان غنایی دارد. شعر با این شعار آغاز می‌شود: «آه اینک آن لحظه که باید، باید نالید»(ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۲:۶۵) وضعیت من در آغاز، نمادین و پر از اختناق توصیف می شود:«بر فراز من ابری است / وکلاغی که مرا می‌پاید». «تو» هم در فاصله‌ای دور به سر می‌برد. البته این فاصله مکانی نیست عامل فاصله بی‌اختیاری «تو»ست: «تو چنان دوری/ که گر برشوم از قله عشق / و ندایت دهم: ای دوست مرا دریاب / باز فریاد، همان هق هق خاموش است» (همان:۶۵).

فاصله‌ی«من و تو» در پایان شعر به ناامیدی مرگ اندیشانه‌ای می‌رسد که در آن معلوم نیست مرگ به مسخره گرفته می‌شود یا «من»: «من که ویرانه خود را جستم / مومیایی جسدم را دیدم / با نشان های شجاعت برگردن / وکتابی از نابترین اشعارم»، زیرا اگر «نشان های شجاعت» و «کتاب اشعار» به مثابه نشانه‌های «بودن» تلقی شود پس مرگ به سخره گرفته شده است اما اگر فقط علائم زیستی ملاک «بودن» باشد مدال شجاعت برگردن مرده جز طنز نخواهد بود. البته "سواره" «بودن» را به زندگی زیستی محدود نمی‌کند او در این شعر فضای اجتماعی را با فلسفه هستی در می‌آمیزد و چنین می‌نماید که انسان در بدترین وضعیت، ماندنی است به شرط آن که خود بخواهد.

دومین شعر نو فارسی و شاملویی سواره «طفل بیمار» یا «بیت المقدس» است. این شعر یادآور شعر«سرود بزرگ» از شعرهای مجموعه قطعنامه – دومین مجموعه شعر شاملو – است که تحت تاثیر نگرش های حزب توده سروده شده است و شاملو در آن با رفیق ناشناس کره‌ای با نام «شن – چو» احساس همدردی می‌کند. (شاملو،۱۳۸۴: ۷۷) این شعر سواره نمایش همدردی وی با طفلی در کوچه خود- ایران- سپس با مردم بیت المقدس است. او ابتدا تقابل بسیار برجسته‌ی طفل فقیر جامعه خود را با

طبقه‌ای مرفه به تصویر می‌کشد بعد این تضاد طبقاتی را بهانه‌ای می کند تا سختی مردم بیت المقدس را برای خواننده تداعی کند. آغاز شعر پرسشی است که در آن راوی ارزش زنده ماندن را از زبان کودک رنج کشیده‌ای، به پرسش می‌کشاند: «آیا تو پنداری که من این زنده بودن را دوست دارم» (ایلخانی زاده، ۱۳۷۲: ۶۷). "سواره" در مقام «مولف - راوی»[1] کودک را در تقابل به قشری از طبقه مرفه قرارمی‌دهد در این مقایسه نقطه قوت شعر حاصل شخصیت‌پردازی غیر مستقیم و طنز آلود از طبقه اخیر است: «این مصیبت را / به مردی با پیژامه اطلس که می‌خندید/ تهنیت گفتم / درکوچه ما سگ فراوان است / چون سرهنگ سگباز است.» (همان،۶۷)

در ادامه‌ی شعر کودک و بیت المقدس در یک جناح قرار داده می‌شود تا به صورت ضمنی بدبختی آن‌ها برای خواننده تداعی شود در پایان هم سوال اول شعر تکرار می‌شود:«جوابت چیست؟/ آیا این مرگ را هم افتخاری هست؟». البته در سخن اخیر سواره و کودک کاملا یکی شده‌اند و این ویژگی متون ایدئولوژیکی است که نویسنده پشت سر راوی یا شخصیت قرار گرفته، به جای او فکر می‌کند یا حرف می‌زند.

«دعوت پنجره» سومین شعر نو متعهد و شاملویی سواره است. نشانه های ظاهری شعر از مظاهر طبیعت با موضوع بهار وام گرفته شده است تا نیستی و هستی را در قالب «آمدن و شدن» به تصویر بکشد. تمثیل بهار بهانه ایست تا راوی سمبولیسم را بر آن استوار کند توامان شدن سمبولیسم با صنعت «جان‌بخشی» بر غنای آن افزوده است. آنچه نشانه‌های ظاهری شعر در اختیار مخاطب قرار می‌دهد بحث رویش و تولد گل است: گلی که تابیدن اولین اشعه خورشید بهاری به مثابه دعوتی تعبیر نموده، با سرآوردن از خاک به طبیعت خود عمل می‌کند و می‌شکفد: «و من/ طبیعت را می‌زیستم و دستانم به هیأت نبات / از خاک بهاری می‌بالید». (همان: ۶۸) در پایان شعر تنهایی و گریه – عدم – به خنده - شکفتن و هستی – مبدل شده است: «آنک من با تمامت تنهایی / می‌گریستم / و اینک من/ با گلوی سبز پنجره ها / می‌خندم .» (همان: ۶۹)

پشت سر این نگرش زیستی و فلسفی، سمبولیسم اجتماعی شعر هم مطرح است، شعر در سال‌های ۴۸ – ۴۷ در مجله‌ی خوشه به چاپ رسیده است و نوعی امید را به تصویر می‌کشد. این امیدواری حاصل نگرش‌های چریکی غالب بر دهه‌ی چهل نیست زیرا نشانه‌های شعر چریکی در آن مشاهده نمی‌شود. امید مذکور حاصل پختگی فکری هنرمندان آن دوره است که دغدغه‌های فکری را از مناسبات اجتماعی به مناسبات فلسفی سوق داده، زندگی را از منظر تقابل‌های ازلی - ابدی نگریسته اند نه در قالب تضادهای مقطعی اجتماعی. کاری که شاملو در شعر یا بهرام صادقی و برخی دیگر در داستان این دهه انجام داده اند[2].

---

[1] - منظور از مولف – راوی آن است که نویسنده خود را پشت سر راوی قرارداده، با تحمیل عقاید خود به راوی، متن را از روال عادی حرکت باز می‌دارد.

[2] - سرخوردگی حاصل از شکست دهه سی بسیاری از نویسندگان دهه‌ی چهل را به فضای اسطوره‌ای کشاند. اینان نزاع تاریخی را به سطح فرازمانی منتقل کردند و از قوانین کلی زندگی بشر در قالب موضوعات ازلی – ابدی سخن گفتند داستان«ملکوت» بهرام صادقی و «یکلیا وتنهایی‌اش» از تقی مدرسی از این زمره‌اند (عابدینی، ۱۳۷۷: ۳۲۴).

یکی دیگر از شعرهای نو فارسی و متعهد "سواره"، اقتباس از اخوان یا گفتگو با یکی از اشعار اوست: «برخوان خورشید»، این شعرکه به صورت سه گانه – ۱،۲،۳ – در دفتر اشعار وی آمده است در اصل یک شعر است که شاعر دوبار آن را اصلاح کرده است. شکل درست آن همان شماره دو است. شماره یک ناقص و شماره سه شکل تکراری شماره دو با نگارش دیگر است. زبان، بیان و حتی محتوای آن کاملا وامدار شعرهای «زمستان» و «آخر شاهنامه» "اخوان" است. "سواره" تعبیر معروف اخوان – «هوا بس ناجوانمردانه اوست»- را به صورت «شبی بس ناجوانمردانه تاریکست» در شعر خود به کار می‌گیرد. (ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۲: ۸۵) ابتدای شعر با خطاب به تاریخ شروع می‌شود و شاعر گله خود نسبت به زمان را توام با حسرتی موکد نسبت به گذشته نشان می‌دهد: «مرا ای یادگار دوره‌های باستان دریاب / هیون تیزتک تاریخ ... / شبی بس ناجوانمردانه تاریکست» (همان: ۸۵) بقیه شعر با زبانی نمادین حال حاضر را با گذشته های طلایی ایران – در نظر شاعر– مقایسه می کند: «کنون هر سر گروگان هوای سرد سودائیست / در این جنگل که شیرش خفته آرام آرام / شغالان را به سو زوزه ای بر لب / و ترسو روبهان را سازآوائیست....» (همان: ۸۵)

قبل از پایان شعر تعابیر کاملاً به سخنان "اخوان" در شعر «زمستان» نزدیک می‌شود: «مسیحای تاریخ/ روانم را در این تاریک‌تر شب/ نور الهامی/ سرت سبز و دست گرم و اجاقت جاودان روشن ...» (همان:،۸۸). برخلاف راوی اخوان، راوی سواره «پگاه باستانی را به نیمروز اسلامی» گره می‌زند و سخن را با ابهام به پایان می‌رساند: «... چه خوش آمیزه‌ای تو / از پگاه باستان و نیمروز گرم اسلامی» (همان: ۸۸) معلوم نیست که شاعرگره خوردگی فرهنگ باستان با فرهنگ اسلامی را فرخنده شمرده است یا آن- که آن را هم‌چون معجونی عجیب نمایانده است تا اعتراض خود را به حال و گذشته در قیاس با گذشته های بسیار دور، با زبان طنز بیان کند؟!

چه اشعار شاملویی چه اخوانی "سواره" همگی برسمبولیسم اجتماعی استوار است در کنار این اشعار، شعری هم در دفتر اشعار وی آمده است که سمبولیسم را رها کرده و تعهد خود را به صراحت مطرح نموده است. زمان سرایش - سال ۴۶ - و نشانه‌شناسی شعر چنین می‌نماید که تفکر ادبیات چریکی دهه چهل به سرد مداری "سعید سلطان‌پور"، بر آن اثر گذاشته است. شعر«زرد – سیاه – رنگی» شعری است که مبارزه خشن وصریح را تنها راهکار دفاع از حقوق اجتماعی می‌داند. این تلقی در واژگان وترکیبات شعر به کاملا مشهود است. در بخش های بعدی این شعر از منظر فرم تحلیل خواهد شد.

"سواره" در اغلب آن دسته از اشعاری که تحت عنوان اشعار نو- فارسی و متعهد مطرح گردید بر آن است نوعی بینش و بیداری اجتماعی و فلسفی در مخاطب فراهم آورد. این اشعار را که در تلقی برخی از محققان «شعر نو حماسی» نامیده می‌شود نباید با فریادهای غرض آلود و شعارهای فریبنده اشتباه گرفت. (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۳۴)

۳-۲-۲ – شعر نو فارسی و غیر متعهد "سواره"

سه شعر نو فارسی "سواره" از زمره‌ی اشعار غیر متعهد است. محور این اشعار بر اساس رابطه‌ی شخصی «من و تو» شکل گرفته است. «جوی سبزینه»، «نگاه سرد سیری» و «یک صمیمی» شعرهای نو- فارسی و غیر متعهد سواره است. رمانتیسم موجود دراین اشعار عادی و در مواردی خوش‌بینانه است.

شعر «جوی سبزینه» در ظاهر تداخل تجربه‌ای شخصی و گذشته با خطابه‌ای در حال حاضر است. گذشته بهانه‌ای می‌شود تا راوی با استناد به آن، سخن امروزش را استوارتر بیان کند. روایت چنین می- نماید که راوی در فضایی سوررئالیستی پر از نور، عشق خود را به دختری اظهار می‌کند: «من در آن معبد پاکیزه صبح/ من در آن خانه اسفنجی سبز / ... / من در آن نور آباد / گفته بودم که ترا دوست دارم / ... / آه ای دختر خوب». (ایلخانی‌زاده، ۳۷۵: ۷۰) در پایان شعر، اظهار دوستی تکرار می‌شود. اما با دقت بیشتر متوجه می‌شویم که شعر، گفتگوی شاعر با آئینه است. او آئینه را با زبانی غیرمستقیم و ترکیبات و عباراتی هم‌چون «معبد پاکیزه صبح»، «خانه اسفنجی سبز»، «فصحت نور»، «خانه مهتاب»، «نورآباد» و«جوی سبزینه» معرفی می‌کند. در کنار این‌ها قرینه‌های دیگری هم وجود دارد شاعر به هنگام توصیف آئینه آن را «خانه اسفنجی سبز»ی می‌داند که«کفش از سبزه نورسته» و«سقفش از آبی دوراست» کف سبزه‌ای، جیوه‌ی پشت آئینه است که در سطح پایین قرارگرفته است و سقف آئینه روی شفاف آن است بدان دلیل سقف را با «آبی دور» وصف می‌کند که آئینه می‌تواند فراتر از سطح، چیزهایی را که از ما فاصله دارند به ما بنمایاند. صفت «آبی»- آبگینه- هم از قدیم الایام به آئینه نسبت داده می‌شده است. از طرفی دیگر شاعر دو بار پس از ترکیب «جوی سبزینه» عبارت «ای مرا آئینه» را به کار می برد که آئینه نقش بدل را برای آن ایفا می‌کند. با این وصف شعر تابلویی از اظهار عشق راوی به دختری در مقابل آئینه است، البته ناگفته نماند در مواردی هم دختر را به آئینه تشبیه می‌کند.

دیگر شعر رمانتیستی سواره «نگاه سرد سیری» نام دارد. این شعر توصیه عاجزانه عاشقی است که می‌خواهد نظر نامساعد معشوق را عوض کند و توجه او را به خود جلب نماید. شعر در سطح بیان نکته تازه ندارد.

"سواره" در سومین شعر نو فارسی و رمانتیک خود به یکی از شعرهای فروغ فرخزاد نظر داشته است. «یک صمیمی» شعر نسبتاً بلندی است که راوی در هر بند با شبه فعل «می‌توان» امکان شدن بسیاری ازحالات، رفتار و اعمال را مطرح می‌کند: «می‌توان/ در کوچه‌های خاکی مهتاب/ بازتاب سکه‌ای را / کز میان کیسه چرکین کور عابری / افتاده در راه / قرص مه پنداشت» (ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۲: ۷۴) پس از چندین پرسش در بند آخر امکان شدن یک موضوع را به پرسش می‌گذارد: «می‌توان هرچیز/ اما / آیا / یک صمیمی یافت؟ (همان: ۷۸) شعر از یک سو تشبیه تفضیل مضمر است که درآن راوی می‌خواهد دوست صمیمی را به همه امکانات موجود و ممکن برتری دهد از طرفی دیگر نوعی اظهار نگرانی از عدم همدمی محرم است. این شعر در ساختار- در مواردی هم در فکر- شباهت بسیاری به شعر«عروسک

کوکی» فروغ دارد. (فرخزاد، ۱۳۷۶: ۲۰۵) با این تفاوت که فروغ زندگی را آن‌طورکه جریان دارد بـا تمـام خوبی‌ها و بدی‌هایش به تصویر می‌کشد و چیزی را هم بر دیگری برتری نمی‌دهد هر چنـد خواننـده بـه صورت غیر مستقیم فرصت دارد تا دست به گزینش بزند اما سواره آرمان‌گرایانـه بـرای خواننـده تکلیـف تعیین می‌کند.

۳-۲-۳- سواره ی مقلد یا سواره‌ی اهل گفتگو

بررسی شعرهای "سواره" نشان داد که او هم‌پای جریانات غالب شعر معاصر فارسی و با پیروی از سبک سردمداران شعر نو فارسی، شعرهایی را به زبان فارسی سروده است. حال سوال این است که آیا این هم-سویی، مخاطب یا منتقد را بر آن می‌دارد که سواره را مقلدی منفعل بداند؟ اگر فقـط بـه سـطح ظـاهری، موضوع و حتی درونمایه اشعار توجه شود سواره در بهترین حالت مقلـدی نسـبتاً تواناسـت امـا توجـه بـه شگردهای زبانی – روایی شعر وی این داوری را تعدیل می‌کند.

پیش از صحبت درباره‌ی توانایی‌های هنری "سواره" در شعر فارسـی – بـه ویـژه شـعر نـو – لازم بـه یادآوری است برای درک دقایق شعر نو، بلاغت تجزیه ای کار ساز نیست زیرا شعر نو روایت محور اسـت کشف صناعات بلاغی به صورت جداجدا – شیوه‌ی بلاغت تجزیه‌ای – نمی‌تواند توانایی شاعر معاصـر را به صورت دقیق نشان دهد. برای تحلیل شعر روایت مدار توجه به فرم آن ضـروری اسـت. ناگفتـه نمانـد آنچه در این داوری مطرح است نه«فرم مکانیکی» بل «فرم زنده» است زیرا فرم مکانیکی ازپیش تعیین شده و تا حدی محدود کننده است اما فرم زنده به اندازه ظرفیت شعر رشد مـی‌کنـد[۱]. بـا توجـه بـه ایـن مقدمات به یکی از اشعار سواره از منظر ساختار و فرم پرداخته خواهد شد.

شعر «زرد – سیاه – رنگی» سواره از جمله اشعار نـو فارسـی و متعهّـد اوسـت کـه زبـانی مرکـب از سمبولیسم و صراحت دارد. علاوه بر تقارن زمانی سرایش این شعر با رواج اندیشه‌هـای چریکـی در دهـه چهل، نشانه‌های مندرج در شعر هم حاکی از تأثیرپذیری آن از اندیشه‌هـای مـذکور اسـت: یکسـونگری، خشونت و صراحت .

ساختار این شعر بر سه مفهوم اصلی استواراست: اتحاد با خودی، طرد دیگـری مخـالف و رسـیدن بـه هدف . نگاهی به بسامد واژگان و ترکیبات این شعر موید این ادعاست:

الف: واژگان و ترکیبات اتحاد با خودی: من و تو (یکبار)، هر دو (یکبار)، من و تـو هـر دو (هفـت بـار)، همه (دوبار).

ب: واژگان و ترکیبات طرد دیگری مخالف (خشونت): تب آتش گرم، شیر خون، خـون، شـب سـنگدل پنبه به گوش، سرود آتش، اذان تیر، باد جدل، رواق کوهستان، کلام سربی، کوثر نفرت، سـیلی، دروغـین

---

[۱] - این طبقه‌بندی از "ساموئل تیلر کالریج" است که به پیروی از "ا.دبیلو. شلگل" انجام داده است.(Abrams,1993:72)

سحر صلح، دار فلق خونی، سرما، دود باروت، دالان عطشناک تفنـگ، نالیـدن، پوکـه تیـر، مگسـک (تفنـگ) و جدال.

ج: واژگان و ترکیبات رسیدن به هدف: می اندیشم (سه بـار)، نیـک آگـاهیم - در معنـای بایـد آگـاه باشـیم - (چهاربار)، طلوع، صبح، روزنه و فردا.

فرم شعر در جهت پیوستن مفاهیم فوق حرکت نموده و به مثابه پلی آن ها را به هم گره زده اسـت. پیوسـتار توصیفی فرم شعر از این قراراست: شعر با خطاب «زرد — سیاه — رنگی» آغاز می‌شود این رنـگ نمـاد نژادهـای زرد پوست، سیاه پوست و در کل رنگین پوست‌هاست. خطاب شامل مردمانی رنجیده است کـه بیشـتر در قـاره های آسیا و آفریقا زندگی می‌کنند این جا سخنی از «سفید» نیست گویا نماد سلطه فرض شده است. بعد از ایـن خطاب، ترکیب «من وتو» می آید که از یک سو بدلی برای خطاب بالا، از طرف دیگر فاعل جمله‌ی بعـد اسـت. از این ترکیب می‌توان دو مفهوم استباط کرد: اظهار صمیمیت، دعوت به اتحاد. در ادامه راوی وضعیت موجـود را توأم با هدف من و تو مطرح می‌کند: «من وتو / هر دو به طفلی می اندیشیم / که بر سینه مـا بیـدار اسـت / بـا تنی از تب آتش گرم / شیر خون می‌طلبد / ومادر فرهنگش را می‌خواند». (ایلخـانی‌زاده، ۱۳۷۲: ۶۲) ایـن طفـل در نگاه اول همان قلب است که می تپد و خون را پمپاژ می‌کند. اما در برداشت ثانوی، احساس بیـدار، توفنـده و جنگنده ای است که طالب شیری از جنس خون — خونخوار و خشن — است و در تقابل با مادر فرهنـگ خـوان یعنی طبیعت و اجتماعی که می‌خواهد همه چیز را با تسامح برگزارکند قرار می‌گیرد.

بند دوم شعر همانند بند اول، خبری است که بار معنایی انشایی — التزام وترغیب - دارد: «من و تو هـر دو/ بـا یک خون می‌اندیشیم/ من و تو هر دو به صبحی می‌اندیشیم/ که طلوعش را مـژده از رایـت انگشـت دهـیم». (همان، ۶۲) در این بند ترکیب «من وتو هردو» احساس صمیمیت و اتحـاد را مکـرر مـی‌کنـد و ایـن اتحـاد بـا عبارت «با یک خون می‌اندیشیم» که یادآور آئینی قدیمی است[۱] موکد می‌شود. بعد از عهد اخوت، آینـده مطـرح می‌شود که راوی انگشت اشاره یا دو انگشت — نشانه پیروزی[۲] را همچون پرچم نوید بخش آن تصور مـی‌کنـد: «من وتو هر دو به صبحی می‌اندیشیم/ که طلوعش را مژده از رایت انگشت دهیم» (همان:۶۲)

در بند سوم عبارت «نیک آگاهیم» به جای «می‌اندیشیم» می‌نشیند و تا چند بند تکرار می‌شـود گـویی راوی می‌خواهد از یک سو عمل و هدف را آگاهانه بنمایاند ازسوی دیگر به خبر جنبه انشایی بدهد: «مـن و تـو نیـک آگاهیم/ که شب سنگدل پنبه بگوش / بجز از بانگ موذن / روی گلدسته صبح / با سـرود آتـش و اذانـی ازتیـر /بیدار نمی‌گردد».(همان: ۶۲) «شب سنگدل پنبه به گوش» استعاره‌ای از اجتماعی است که فرهنگی تک‌گویانه

---

[۱] - یکی از روش‌های قدیمی بشر برای اتحاد، گشودن رگ های خود و نوشیدن از خون همدیگربود این عمل در حکم وثیقه- ای بود که افراد را متعهد می‌نمود تا به حریم هم تجاوز نکنند. (به نقل از ئولین رید، صفحه ۸۱)

[۲] - معادل واژه پیروزی در زبان انگلیسی victory است. نماد تصویری آن با دو انگشت اشاره و بلند یک دست، که یادآور حرف اول واژه‌ی مذ کور — v- است به نمایش گذاشته می‌شود.

یا غیر گفتگویی دارد. در نظر راوی این شب فقط با «بانگ موذن روی گلدسته صبح» بیدار می‌شود منتهی این اذان، اذان مألوف نیست جنسش از آتش و تیر است.

دستورالعمل‌های راوی تداوم می‌یابد و چنین می‌نماید که منطق گفتوگو چاره ساز نیست، جنگ فصیح‌ترین زبان‌هاست: «من و تو هر دو نیک آگاهیم/ که دهان‌های انباشته از باد جدل را / باید بست/ و فصاحت را/ در رواق کوهستان/ از خطیبی که کلامش سربی است/ باید آموخت».(همان:۶۲) کوهستان محل جنگ‌های چریکی است و خطیب فصیح این عرصه، تفنگ است که مقابل سخنان سربی او - گلوله - هیچ مخاطبی را یارای مخالفت نیست.

در بند بعدی بار دیگر مفهوم اتحاد با طرح رابطه‌ی «من و تو و برادرمان» به میان می‌آید و در کنار آن هرگونه مسامحه و مصالحه به سخره گرفته می‌شود: «توظریف، من رنگی، برادرمان رنگی/ همه نیک آگاهیم/ صورت عیسی را/ که برآن نقش هزاران سیلی است/ در کوثر نفرت باید شست/ و دروغین سحر صلح بین گرگ و بره را / بر فراز دار فلق خونی / بایدآویخت». (همان: ۶۳) راوی با تلمیح به داستان زندگی و مدارای عیسی(ع)، هر گونه مدارا را رد می‌کند زیرا در نظر وی کینه و دشمنی دوصنف متضاد پایان ندارد.

در بند هفتم و هشتم دعوت به خشونت با صراحت بیشتری - تیر وتفنگ - مطرح می‌شود: «همه نیک آگاهیم/ آفتابی که زسرما می‌لرزد/ با هاله دود باروت باید پوشید/ و بهاری که از دالان عطشناک تفنگ می‌خندد سلام آمد»[1]. «من و تو ز دستی می‌نالیم که هر شام و پگاه /دسته‌ای نرگس از باغچه می‌چیند/ و به گور زیبایی می‌افشاند/ من و تو به دستی می‌بالیم که هر شام وپگاه/ پوکه تیرش را می‌شمارد».(همان، ۶۳)

این خشونت در بند پایانی یکسونگری را به اوج می‌رساند به طوری که زاویه درک واقعیت به تنگی روزنه ی مگسک تفنگ می‌شود و عجیب‌تر از آن، این است که آینده با این افق تعیین می‌شود: «من وتو هر دو بزرگی رامی‌خواهیم / که با چشمی از روزنه یک مگسک / واقعیت ها رامی‌بیند / وحقیقت را / ازقلبی به شکوه فردا / به جدال انسان ها می‌نگرد» (همان: ۶۴)

شاید خشونت و یکسونگری مندرج در شعر مورد تایید خواننده، مخاطب یا منتقد نباشد زیرا این شعر از منطق گفتگو، هم‌چنین از آن تعریفی که از «شعر نو حماسی» ارائه شد، فاصله می‌گیرد. اما از نظر فرم، شعری استوار است زیرا تمامی نشانه‌های زبانی با حرکتی به هم پیوسته نمودار تفکری - افکار چریکی - است که شاعر با تاسی به آن این شعر را سروده است.

۴- نتیجه‌ی سخن

سواره تعدادی شعر به زبان فارسی سروده است. در شعرهای فارسی کلاسیک وی برجستگی چندانی دیده نمی‌شود. اما شعرهای نو فارسی وی می‌تواند نظر مخاطب را به خود جلب کند. البته در نگاه اول هر

[1] - شعر در این جا افتادگی دارد زیرا جمله‌ی «سلام آمد» با قبل و حتی بعد خود هم‌خوانی ندارد.

یک از این اشعار خاطر خواننده را به سوی یکی از شاعران بزرگ معاصر هم‌چون شاملو، اخوان، فروغ و با اندکی تسامح سعید سلطان‌پور می‌کشاند و چنان می‌نماید که این اشعار، تقلیدی سطحی از آن‌هاست اما با بررسی برخی از این اشعار- به ویژه اشعار متعهد- متوجه خواهیم شد که شاعر مفاهیم را با فرم متناسب- فرم زنده - به نمایش گذاشته است. کاربرد این فرم شخصی و غیر تکراری حاکی از آن است او مقلدی صرف یا ناتوان نیست، بلکه شاعریست که با نگاهی هنری و بر اساس رابطه‌ی بینامتنی با بزرگان شعر معاصر به گفتگو پرداخته است.

منابع:

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۵) **گزیده اشعار (شعر زمان ما۲)**، به کوشش محمد حقوقی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ سوم.

- ئیلخانی‌زاده، سواره (۱۳۷۲) **خەو بەردینە**، سنە، ئینتشاراتی سەلاحەدینی ئەیووبی، چاپی یەکەم.

- ئیلخانی‌زاده، سواره(۲۰۰۷) **زەمزەمەی زولال**، کۆکردنەوە و ڕێکخستنی عەبدولخالق یەعقوبی، هەولێر، ئینتشاراتی ئاراس، چاپی یەکەم.

- ایلخانی‌زاده، مصطفی (۱۳۷۷) «**سواره و شعر نو**»، فرزانگان کُرد، سنندج، انتشارات صلاح الدین ایوبی، چاپ اول.

- رید، ئولین (۱۳۶۳) **انسان در عصر توحش**، ترجمه‌ی محمود عنایت، تهران، انتشارات هاشمی، چاپ اول.

- زرین کوب، حمید (۱۳۵۸) **چشم انداز شعر نو فارسی**، تهران، انتشارات توس.

- شاملو، احمد (۱۳۸۴) **مجموعه‌ی آثار دفتر یکم: شعرها**، تهران، انتشارات نگاه، چاپ ششم.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹) **ادوارشعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران، انتشارات توس.

- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۶) **اشعار (شعر زمان ما۴)**، به کوشش محمد حقوقی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ سوم.

- میر عابدینی، حسن (۱۳۷۷) **صد سال داستان نویسی**، ج اول، تهران، نشر چشمه، چاپ اول.

- لنگرودی، شمس (۱۳۸۱) **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج۳، تهران، نشر مرکز، چاپ سوم.

-ABRAMS, M. H,(1993**), A Glossary of litrary terms**, united states.. sixth edition,

فقر و جلوه‌های آن در دواوین شعرای کُرد

دکتر هادی یوسفی[®]

چکیده:

یکی از دغدغه‌های اصلی و موضوعی که اکثر شعرای کرد با آن دست به گریبان بوده‌اند، فقر است. این موضوع به شیوه های گوناگون در آثار آنان جلوه و نمود پیدا کرده است. بررسی دیوان شاعران کُرد از این دیدگاه از یک سو ما را با شرایط زندگی سخت و پر از درد و الم افرادی که زبان گویای اجتماع خود هستند، آشنا می‌سازد و از سوی دیگر نحوه نگرش و شیوه سخن‌سرایی هر یک از آنان درباره این عنصر آزار دهنده و موضوع خاص زندگی را آشکار می‌سازد. از این رو نگارنده بر مبنای تأثیر عنصر فقر در زندگی، نگرش و نوشته‌های شاعر به جستجو در دواوین شعرای کُرد پرداخته و از این زاویه سعی کرده است آثار آنان را مورد بررسی قرار دهد. کنکاش در این آثار نشان می‌دهد که برخی از شعرا نگاهی طنز آلود دارند و فقر خود را در این قالب ظهور و بروز داده و برخی دیگر زبانی جدّی را برگزیده‌اند. عدّه‌ایی شکوه و شکایت را دست مایه‌ی بیان فقر نموده و گروهی از موضعی والاتر و بالاتر به موضوع نگریسته و در مقام تحقیر فقر برآمده‌اند.

واژه‌های کلیدی: شعرای کُرد، دیوان، فقر، نگرش

[®]استادیار دانشگاه پیام نور

مقدّمه

فقر در ادب فارسی و کُردی به دو مفهوم به کار برده شده است: «اوّل به معنای تهیدستی و ناداری و دوم به معنی فناء فی الله» (فرهنگ معین، ۱۳۷۹: ذیل فقر). آن چه در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود، مفهوم اوّلین فقر؛ یعنی همان تهیدستی است.

فقر و مسکنت از مضامین دیرآشنای زندگی و به تبع آن دواوین شعرای ایران زمین با هر نژاد و زبانی است. به طور کلّی به حکم «نرگس و گل بودن دانش و خواسته» و عدم شکوفایی آن ها به صورت توأمان، شعرا یا در آغاز زندگی با فقر دست به گریبان بوده‌اند هم‌چون "فرخی" و یا در سرانجام عمر فقر و ناداری، آه حسرت از نهادشان برآورده است، چنان که "فردوسی" پس از عمری ناز وتنعّم و ثروت و احتشام به چنان تهیدستی ای مبتلا می‌گردد، که زبان به گلایه می‌گشاید:

هوا پر خروش و زمین پر ز جوش　　خنک آن که دل شاد دارد به نوش
درم دارد و نقل و جام نبید　　سرگوسپندی تواند برید
مرا نیست خرّم مر آن را که هست　　ببخشای بر مردم تنگدست

(شاهنامه، ۱۳۸۸: ج۵: ۲۹۱، ب ۲-۴)

"ابوسعید ابی‌الخیر" نیزدر رباعی‌هایش شمّه‌ای از فقر و تهیدستی خویش را بر زبان می‌راند و با عبارتی کنایه‌آمیز خود را تاج آسمان فلاکت معرفی می‌کند. وی اندازه‌ی فقر خود را در عظیم بودن در مقابل غنی بودن خداوند قرار می‌دهد و با معیار آن می‌سنجد:

دیریست که تیر فقر را آماجم　　بر طارم افلاک فلاکت تاجم
یک شمّه ز مفلسی خود برگویم　　چندان که خدا غنیست من محتاجم

(ابی‌الخیر، ۱۳۶۸: ۷۰)

"ادیب الممالک" نیز خویشتن را در فقیری و تنگدستی شهره شهر معرفی می‌کند:

مرا حکایت قارون چه سود می بخشد　　که فقر و فاقه من شهره نزد شاه و گداست

(ادیب الممالک، ۱۳۸۶:ج ۲: ۱۲۲)

این قصه‌ی پر غصه — که به شدت زندگی را مورد تأثیر قرار می‌دهد- بارها و بارها به صورت جدّی با زبان گلایه و شکایتِ همراه با عجز و ناتوانی، و در برخی موارد با فریادی غرورآمیز و فاتحانه و در گاهگاهی نیز با زبان هزل و طنز در دواوین شعرا تکرار شده است. در این مقال از شعرای ادب پارسی چشم پوشیده، صرفاً به بررسی دواوین شعرای کُرد و به عبارت دیگر نظم می‌پردازیم - هرچند نویسندگانی نیز به صورت نثر آثاری پدید آورده و در این وادی گام نهاده‌اند- و از این منظر به بحث درباره‌ی شیوه‌ی برخورد آنان با این عنصر آزار دهنده می‌پردازیم.

اکثر شعرای کُرد از میان طبقه‌ی روحانیون و علمای دینی ظهور کرده‌اند، توجّه فراوان این دسته به کسب علم و آموزش آن به دیگران، و به عبارت دیگر ترجیح نهادن معاد بر معاش باعث شده است که از

لحاظ مادی در اکثر موارد دچار تنگنا و مضیقه باشند. از این رو عنصر فقر در دیوان آنان جلوه‌ای خاص دارد و بسامد ابیاتی که به موضوع مذکور اشاره می‌کند، چشمگیر است. موضوع مورد بحث از دو دیدگاه مهمّ و قابل بحث است: نخست شیوه‌ی موضع‌گیری شعرا در برابر فقر و بیان این وجهه از زندگی، و دیگر شیوه‌ی زبانی.

در مورد نکته‌ی نخست می‌توان گفت شعرا به فراخور حالات روحی و وضعیت روانی خویش و احساسی که نسبت به فقر داشته‌اند، گاه به گله گذاری روی آورده و شکوه و شکایت را دستمایه‌ی اصلی شعر خود در بیان این موضوع قرار داده‌اند، و گاه با غروری وصف ناپذیر با مسئله‌ی تهیدستی روبرو شده، خویشتن خویش را بسی بالاتر از آن دانسته‌اندکه شکایتی از فقر، و به تناسب آن از روزگار سفله پرور و نادان دوست، سر دهند. هر دو شیوه درمیان شعرای کُرد وجود دارد که در سطور بعد مصداق‌های آن ذکر خواهد شد.

درمبحث شیوه‌ی زبانی نیز میزان برخورد جدّی و یا در جهت عکس آن؛ یعنی برخورد مطایبه‌آمیز و طنز گونه مورد بررسی قرار خواهد گرفت و براساس نمونه های متعدّد تبیین خواهد شد.

۱ - شیوه‌ی موضع‌گیری:

این مبحث در برگیرنده‌ی دو نوع موضع‌گیری: شکوه و شکایت و غرور است.

۱-۱. شکوه و شکایت:

سختی‌های ناشی از فقر و نابسامانی گاه چنان عرصه را بر شاعر تنگ می‌نماید، که تاب و توان مقاومت از او سلب شده، زبان به شکوه و گلایه می‌گشاید. نمونه‌های این نوع بسیار زیاد است و از میان آن‌ها می توان موارد زیر را به عنوان مصداق ذکر نمود:

می رود نالی از این جا چو حریص از دنیا   با لب خشک و کف خالی و چشم پر نم

(نالی: ۳۱۳)

سێ کەسن هەرگیز بە مەیل و ئارەزوی خۆیان نەگەن   قانێعی یەک، برسی دوو، سێ بولبولی دیوانەکار

(قانع،۱۹۷۹: ۹۵)

ترجمه: «سه کس آرزویشان برآورده نمی‌شود: اوّل قانع (منظور خود شاعر با تخلص قانعی)، دوم انسان گرسنه و سوم بلبل دیوانه رفتار».

خوا کەی بێ کەوای تازە لە بەرکەم   وە یا پارەم ببێ قەسدی سەفەرکەم

(همان: ۱۳۱)

ترجمه: (خدایا کی آن روز فرا می‌رسد که من عبایی نو بپوشم و یا پولی داشته باشم و قصد سفر کنم)

سەعدی ئەییامی خۆی نەبوو نانی   وەکوو من بوو گەڕۆک و بێخانی

(حاجی قادر کۆیی: ۱۸۳)

ترجمه: (سعدی[شیرازی] در زمان خویش نان و نوایی نداشت و هم‌چون من جرب‌دار و بی‌خانمان بود)

خوا! وا من نەخۆشم ئیستە چی بکەم — کە بێجیگەم لە ڕووی ئەرز و لە ئاسمان
لە کوێدا ڕاکشێم هەر تا کوو ئەمرم — بە بێ شۆرباو بە بێ ئاو و بە بێنان
(قانع،۱۹۷۹: ۱٦۲)

ترجمه: (خدایا من که اکنون بیمار و بی‌جا و مکانم چه کنم؟ کجا دراز بکشم تا زمان مرگ بدون داشتن شوربا و آب و نان؟)

ز دست طالع خود در خروشم — که اندک یابم و بسیار کوشم (یاسمی: ۱۰۸)

گاه فقر علاوه بر رنج‌های ظاهری، باعث نادیده انگاشته شدن شاعر و سخن او از جانب کسان دیگر می‌شود، امری که به مراتب بسیار آزار دهنده‌تر از جنبه‌ی دیگر فقر است. این موضوع باعث می‌شود سخن بی‌ارزش فرد دارا بسیار ارزشمندتر از سخن انسان خردمندی باشد که زبان گویای جامعه خویش است و به همین خاطر است که "حافظ" می‌فرماید:

جای آنست که خون موج زند در دل لعل — زین تغابن که خزف می‌شکند بازارش
(حافظ: ۲۴۵)

"قانع" در شعر (داخی دل= داغ دل) پس از بیان توصیه‌های مختلف برای فرزندان جامعه خویش به فقر و ناداری و نتیجه‌ی آن؛ یعنی نارواییِ سخن این گونه اشاره می‌نماید:

دە چی بکەم کەس بە گوێم ناکا — کە ئاغا نیم و مسکینم(قانع، ۱۹۷۹: ۱۲۳)

ترجمه: (چه کاری از من ساخته است زمانی که کسی حرف مرا نمی پذیرد [آن هم به دلیل آن که] آقا نیستم و مسکینم).

۱-۲. غرور:

منظور از غرور در این بحث، میزان اعتماد به نفس و توانایی فرد در مقابل و مقابله با فقر است. بنابراین گاهی شعرا برخلاف مبحث پیشین که به اظهار شکایت پرداخته اند، مغرورانه فقر را ناچیز انگاشته، خود را بسی والاتر و بالاتر از آن دانسته‌اند که به رنج‌های حاصل از فقر وقعی گذارند و خود را در برابر آن اسیر و ناتوان ببینند. نمونه های زیر از مصداق‌های بارز این نوع از موضع‌گیری هستند:

با کمال احتیاج از خلق استغنا خوش است — با دهان تشنه مردن بر لب دریا خوش است
(صائب،۱۳۵۷: ۱۰۸)

هم‌چنین حافظ می‌فرماید:

گر چه گردآلود فقرم شرم باد از همتم — گر به آب چشمه خورشید دامن تر کنم
(حافظ،۱۳۶۸: ۲۸۱)

در میان شعرای کُرد نیز این خصلت در آثار شعرا به زیبایی بروز کرده است:

لە سایەی شیعرەکانی وەک فەریدوون — ئەمێنێ حاجی تا دەورانی گەردوون
(حاجی قادر:۲۱۸)

ترجمه: (حاجی قادر در سایه‌ی شعرهایش تا زمان گردش آسمان؛ یعنـی تـا ابـد ه‌مچـون فریـدون[بـا حشمت و شکوه] باقی خواهد ماند)

له سایه‌ی عیززه‌تی نه‌فسم له پاشا مه‌رحه‌با ناکه‌م

له ئه‌ربابی که‌ره‌م دوورم به که‌س خۆم ئاشنا ناکه‌م

کراسی چه‌رمی خۆم ئه‌دڕم، سوالی سه‌ر که‌وا ناکه‌م(قانێع: ١٢٤-١٢٥)

ترجمه: (در سایه‌ی عزّت نفسم با پادشاه هم ارتباط برقرار نمی‌کنم از ارباب کرم نیز دورم و خودم را بـا هیچ کس[به امید بخشش] آشنا نمی‌کنم. پیراهن چرمین خویش را می‌پوشم و قبایی را از کسـی گـدایی نمی‌کنم.

وه کوو جێ پێ به بێ بان و ده‌ر و دیواره کاشانه‌م

که‌لاوه کۆنی وێرانم به قه‌سری پادشا ناده‌م(قانع:١١٩)

ترجمه: (کاشانه‌ی من هم‌چون رد پا بی‌در و دیوار و سقف است امّا علی‌رغم این خانه‌ی ویران خـویش را با قصر پادشا معاوضه نمی‌کنم)

له سایه‌ی زه‌حمه‌تی قاچ و سه‌ر و شان و ده‌س و ئه‌ستۆم

له بۆ که‌س چاو له به‌ر نیم و خه‌یالی ڕێ ڕیا ناکه‌م

(مفتی پینجوینی به نقل از دیوان قانع: ١٢٤)

ترجمه: (در سایه‌ی زحمت پا و دست و سر و کتفم [با رنج بازو نانی به دسـت مـی‌آورم و]رهـین منـت کسی[به خاطر لطفش] نیستم و خیال رفتن به راه ریا را نیز در سر نمی‌پرورم)

٢- شیوه زبانی:

در بخش شیوه‌های زبانی نیز با دو نوع رویکرد روبرو هستیم: رویکرد اوّل زبان جـدّی وگلایـه آمیـز و رویکرد دوم زبان طنزآلود و همراه با مطایبه و شوخی است.

٢-١. زبان جدّی:

این نوع از زبان در برگیرنده‌ی غصه‌ها و رنج‌های شاعر پر احساسی است، که در زندگی اجتماعی خـود علاوه بر مسائل اجتماعی و آلام مردم، مجبور است دردهای ناشی از فقر را نیز به دوش بکشـد و گـاه از اندوه بی‌شمار زبان به شکوه بگشاید و بعضی اوقات خشمگینانه بغرّد و خود را مغرورانـه بـر همـه چیـز و همگان ترجیح نهد. نمونه‌های فوق و مثال‌های زیر از نمونه‌های این نوع از زبان هستند:

به ناو مه‌شهوری ئافاقم، که چی هه‌ر ئاه و نالینمه

وه‌کوو پیاوی برا مردوو له برسا زاری و شینمه

ده‌مێ خه‌م بوو که‌وا کۆنه و ده‌مێ بۆ نانی جوینمه

ئومێد و واسیته‌ی ژینم، گدایی و مردوو شۆرینمه

(قانع: ۲۲۶)

ترجمه: اگرچه به ظاهر و یا از لحاظ نام و نشان مشهور آفاقم امّا همانند فرد مصیبت زده و برادر مـرده از شدت گرسنگی شیون و زاری می‌کنم. لحظه‌ای نگران عبای کهنه‌ام و دمی غمگین نان جـوین و تنهـا امید و وسیله‌ی زندگی و معاش من گدایی کردن و شستن و غسل دادن مرده هاست[از این طریـق امـرار معاش می‌کنم]

گەرچی تووشی ڕەنجەڕۆیی و حەسرەت و دەردم ئەمن

قەت لە دەس ئەم چەرخە سپڵە نابەزم مەردم ئەمن

(هێمن، ۲۰۰۳: ۲۸۱)

ترجمه: (هرچند [دائم] با بی بهرگی و حسرت و درد مواجهم هیچ گاه در برابر این چـرخ سـفه تسـلیم نخواهم شد. من مَردَم)

۲-۲. زبان طنز:

این نوع از زبان درمیان شعرای کُرد بسیار مورد توجّه قرار گرفته و تقریباً اکثر شعرا در این شیوه طبـع- آزمایی کرده و آثار زیبایی از خود به جا نهاده‌اند. کلام طنزی براساس رسالت همیشگی خود؛ یعنـی بیـان گفتارهای ناگفتنی همزمان هم وسیله و امکان تفریح خواننده را فراهم می‌نماید و هم مسئله‌ی مورد نظـر خود را با دقّت و تیزبینی هرچه تمامتر به خواننده منتقل می‌سازد. خصلت شوخ طبعی مردم کُرد و به تبـع آن شاعران این مرز و بوم، باعث شده است که آنان در زمینه‌ی بیان تنگدستی و تهیدستی خویش به طنز روی آورند و به طرق گوناگونی چون استقبال از شعر شعرای سلف و یا در قالب ملمّع و غیره در این زمینه به سرایش شعر بپردازند. موارد زیر از مصداق‌های این نوعند:

"عبدالرحمن شرفکندی"(هەژار) در دیوان «بۆ کوردستان» چهار شعر را به شیوه‌ی ملمّع و با استفاده از شعر "حافظ شیرازی" و شاعر دیگر سروده است و با تغییر موضوع آن و بیان نوع غذایی که اکثر اوقات بـا آن سرو کار داشته است و از نوع آن می‌توان فهمید که از غذاهای طبقه‌ی فرودست جامعه- که شاعر نیز خود از این گروه بوده است- می‌باشد به صورت غیر مستقیم و در قالـب طنـز بـه بیـان نـاداری خـویش پرداخته است. سروده‌ی زیر بر وزن شعر حافظ:«الا یا ایها الساقی» سروده شده است:

له نیسکینه و له ساوار پڕ کرا زگها هه تا ملها

برنج هەرزان ببوو ئەوەڵ وەلی افتاد مشکل‌ها

ترجمه: (شکم ها تا گردن از غذای عدسی و بلغور انباشته شد. برنج در آغـاز ارزان بـود امّـا مشـکلات فراونی[در راه ارزانیش] پدید آمد[گران شد])

که دێزەی کەشکەکەی هێناو سەری لاگرت کەبانووی ماڵ

ز تاب قوڵتی هەڵمینش چه خون افتاد در دل‌ها

ترجمه: (وقتی که کدبانوی منزل دیزی کشک را آورد و سر دیزی را از روی آن برداشـت، از حـرارت و جوشش آش کشک دل ها خونین شد)

په تاته خۆرەکان با ڕێککەوین و چاری زگمان کەین

کجا دانند حال ما پلاو خۆران و زگ زل‌ها

ترجمه: (سیب‌زمینی خورها بگذارید آماده شویم و شکم خود را سیر کنیم چـون شـکم گنـده‌هـا و پلـو خورها از حال ما آگاه نیستند)

له سه ر یاپراغ زگیشت هەڵدڕن سنگ بێنه پێش حافظ

متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و امهلها

(هەژار، ۱۳۵۸: ۳۱۵)

ترجمه: (حافظا اگر به خاطر غذای دلمه [برگ مو با برنج] شکمت را پاره کردند، سینه پـیش آر هرگـاه به آرزوی خویش رسیدی دنیا را رها کن).

بڵێن به و ئاو و گۆشتەی پر دوگ و نۆک و تامه انّی رأیت دهراً من هجرک القیامه

ترجمه: (به آن آبگوشت پر از دنبه و نخود و چاشنی بگویید که روزگار من از دوری تو به قیامت مبـدّل گشته است).

یەکجار گەرم بوو دوکڵیو: ئاوی له چاوی هێنام لیست دموع عینی هذا لنا العلامه

ترجمه: آش دوغ (دوغبا)بسیار داغ بود و آب چشمم را سرازیر کرد، آیا اشک های من نشـانه ای بـرای آن نیست؟

چیژتم له ماست که بیکرم، بەقاڵ قەڵس بوو فەرمووی من جرّب المجرّب حلّت به الندامه

ترجمه: (ماست را چشیدم که بخرم امّا بقال ناراحت شد و فرمود هـرکس آزمـوده را بیازمایـد پشـیمان می‌شود)

لام خۆشەویسته گیپه و لۆمەم ئەکەن سەر و پێ والله ما راینا حباً بلا ملامه و...الخ

(هه ژار، ۱۳۵۸: ۳۱۵-۳۱۶)

ترجمه: (سیرابی آکنده از برنج نزد من بسیار عزیز است، امّا کلّه پاچه مرا سرزنش می‌کند، قسم به خـدا من هیچ دوستداری ای [عشقی]را بدون ملامت ندیده‌ام)

سەیری مەنجەڵ کەن چلۆن پڕیه له چێشت خاک بر سر کن غم ایام را

ترجمه: (دیگ پر از آش را بنگرید و غم ایام را فراموش کنید)

سەد تفم لێکەن لە سەر یاپراغ و گۆشت   ما نمی خواهیم ننگ و نام را

ترجمه: (به خاطر دلمه و گوشت به روی من تف اندازید[باکی ندارم]چون در فکر ننگ و نـام نیسـتم و آن را نمی‌خواهم)

دوێنێ درگای مەتبەخم لێ داخرا   خاک بر سر نفس بد فرجام را

ترجمه: (دیروز درگاه آشپزخانه [در حالی که داخل بودم] بسته شد [و من اسیر شدم] خاک بر سر نفس بدفرجام[که چنین سرانجامی را برای من رقم زد]).

قانعا، با ئیسته بێ نانی بەلام   عاقبت روزی بیابی کام را(قانع،۱۹۷۹: ۵۰)

ترجمه: (قانع هرچند امروز بی‌نان و نوایی امّا[غصه بـه دل راه نـده چـون]سـرانجام روزی بـه آرزویـت خواهی رسید وکامروا خواهی شد).

"ملا حسن دزلی" نیز در دیوان شعری برای بیان شـیوه‌ی زنـدگی فقیرانـه‌ی خـویش، در نامـه‌ای کـه خطاب به "ملا عبدالعظیم سنندجی"، ضمن احوالپرسی شعر را با طنـز مـی‌آمیـزد و بـر وزن شـعر مشـهور حافظ: «دل می رود ز دستم صاحبدلان خدا را / دردا که راز پنهان خواهد شـد آشـکارا» (دیـوان، ۱۳۶۸: ۹۹) و با سه زبان کُردی، فارسی و عربی این گونه می‌سراید:

باد صبا دخیلک از حدّ گذشت شوقم   بهر عزیمت شهر، آ خیز کن ز جا را

ترجمه: (باد صبا دستم به دامانت شوقم از حدّ گذشت، برای رفتن به سوی شهر[و پیغام گزاری]از جای برخیز)

گر رحمتی نماید احوال ما بپرسد   تفصیل ده تمامی، اوضاع این گدا را

ترجمه: ([اگر آن یار] مرحمت فرمود و حال مرا پرسید، حال و وضع این گدا را به تمـامی و بـا تفصـیل برای او بازگو کن)

پیر و مریض و عاجز چون عنکبوت لاغر   رووت و شرۆڵ و پرپۆڵ چوون دار هانه وا را

ترجمه: ([به او بگو] که او پیر و مریض و عاجز و همچون عنکبوت لاغر است، جامه ای بر تن نـدارد و [اگر دارد] پاره پاره است و خود او همچون چوب جولاه — که از درخت هانه وا ساخته می‌شود- پوسیده و ناتوان شده است)

ئارده بەڕووست نانم، گزگل خورشت و خوانم   بر سفرەام نباشد جز نان دۆخەوا را

ترجمه: (نانم از آرد بلوط است و مازوج خورشت من، و برسفره ام جز آش دوغ [دوغبا] نیست)

عریان و پیرو چلکن، پشمینه ریش و کوڵکن   تووکم فشۆڵەش کەردەن چوون ورچ در عبا را

ترجمه: (عریان و پیر و شوخگنم و ریش و پشمم زیاد شده است، موهایم آشفته و من هم‌چون خرسـی هستم در عبای خویش)

انّی بعید لحم محتاج گوشت گیسک   یا لیت ولّمه گوشتیَ یستبرز لما را

ترجمه: (من از گوشت دور، محتاج گوشت بزغاله‌ام ای کاش لقمه‌ی گوشتی بر ما آشکار می‌شد)

ارزاقنا قلیلٌ، دوغینه و نیسک   پیاز و نؤک و ماشٍ لا یستوی تغارا

ترجمه: (ارزاق ما اعمّ از ترخینه، عدس، پیاز، نخود و ماش بسیار ناچیز است و حتی بـا تغـار[واحـد وزن غله] برابری نمی کند. یک تغار هم نمی شود)

و ما لنا من المواشی الا من الدجاجات   کل ذوات پوپٍ ثلثان و او چوارا

ترجمه: (ما از حیوانات چهارپا چیزی نداریم و تنها مرغ داریم که کل مرغ های کاکل به سر ما سـه یـا چهارند)

بقولنا کثیر چوندرٌ و تربٌ   کووله‌که‌ت و سیف خربزه خیارا

الا نبات کاهو ارواحنا فداه   و نحن لا ندری ما هو، هناک کوهسارا

(مه‌لا حه‌سه‌ن،۱۳۸۰: ۱۲۴-۱۳۰)

ترجمه: (سبزیجات و صیفی جات ما فراوانند[و ما انواعی چون] چغندر، ترب، کدو تنبل، سـیب زمینـی، خربزه و خیار به جز گیاه کاهو- که ارواح ما فدایش باد – داریم، ما نمی دانیم کاهو چیست چون این جـا کوهسار است[و امکان سبز شدنش وجود ندارد]).

"شامی کرماشانی"(کرمانشاهی) نیز شاعری است که رنج تهیدستی او را به شدت آزرده است. اشـعار او از یک سو بیانگر غم و اندوه است و باعث ناراحتی مخاطب می شود و از سوی دیگر لبخند شـادی ناشـی از طنز نهفته در کلام را مهمان لبان او می‌کند. از میان سروده‌های او، شعر کرانشینی (مسـتأجری) بسـیار مشهور و آمیخته با طنزی زیبا است. او ابتدا شعر را با گلایه‌ای آغاز می‌کند سپس در طی شعر به توصیف میزان فلاکت و بدبختی خود و رنج و آزار صاحب‌خانه و اهل وعیال او می‌پردازد و دائـم ایـن بیـت را بـه صورت ترجیع و برگردان بیان می‌کند: «چه‌بکه‌م وه‌ده‌س کرانشینی/ داد وه هه‌رکه‌س به‌م، حـه‌قـم نیـه-سینی» (شامی،۲۰۰۶: ۳۱-۴۵). او رنج مستأجری را حتّی تا لحظه‌ی مـردن و دفـن شـدن نیـز همـراه و قرین خود می‌بیند و تصور می‌کند که در آن زمان نیز صاحب‌خانه به سرا غ او می‌آید و غرولند کنان کرایه قبر را از او می‌گیرد:

له ڕوژی ترسم ئه‌جل بیه‌ی زه نگ   عومرم ته مام بوو له دونیای دو ڕه‌نگ

پنهان بووم له ژیر خشت و خاک و سه نگ   ژن ساحیومالْ وه بیل و قولْه‌نگ

قوره قور کنان، وه قسه و جه‌فه‌نگ   بای کرایه‌ی قه‌ور له لیّم بسینیَ

چه بکه‌م وه‌ده‌س کرانشینی؟   داد وه هه‌ر که‌س به‌م حه‌قم نیه‌سینی

(شامی،۲۰۰٦: ٤٤)

ترجمه: (نگران روزی هستم که اجل در بزند، عمر من در این دنیای دورنگ سرآید و در زیـر خشـت و خاک و سنگ قبر پنهان شوم و آن هنگام زن صاحب‌خانه با بیل و کلنگ غرغرکنان بیاید و کرایه‌ی قبـر را از من مطالبه کند).

نتیجه گیری:

بررسی دواوین شعرای کُرد ما را با این حقیقت تلخ و غیر قابل انکار روبرو می‌سازد، که اکثـر آنـان بـا فقر دست به گریبان بوده‌اند و رنج و تعب آن را از بن جان دریافته و در لحظه لحظه‌ی زندگی مشـقت‌بـار آنان حضورش را احساس کرده‌اند و این عنصر در شیوه‌ی نگرش و شعرآنان اثری ژرف به جا نهاده است. هم‌چنین بررسی حاضر نشان دهنده آن است که اگرچه عنصر فقر درد مشترکی بین شعرا بوده است، امّـا شیوه‌ی موضع‌گیری و شیوه‌ی زبانی آنان تا حدودی با هم تفاوت دارد، برخـی بسـیار جـدّی بـه انتقـاد از روزگار و شیوه‌ی زندگی خود روی آورده‌اند و گروهی غم و غصـه‌هـای خـویش را بـه روش طنـزی و بـا استفاده از زبانی غیر مستقیم و در عین حال اثر گذار بیان کرده‌اند.

فهرست منابع و مآخذ

۱- - ابی الخیر، ابوسعید (۱۳۶۸) **رباعیات ابوسعید ابی الخیر،** به اهتمام جواد اقبال،تهران، انتشارات اقبال.

۲-حافظ، خواجه شمس الدین (۱۳۶۸) **حافظ قزوینی - غنی**(دیوان)، به اهتمام ع. جربزه دار، تهران، انتشارات اساطیر، چاپ دوم.

۳- شامی کرماشانی (۲۰۰٦) **چەپکە گوڵ،** هه ولێر، ئاراس.

٤- شرفکندی، عبدالرحمن(هەژار) (۱۳۵۸) **بۆ کوردستان،**تهران، جەواهیری، چاپی سیهەم.

٥- شرفکندی، عبدالرحمن(هەژار) (۱۳۷٦) **هه نبانه بورینه فرهنگ کُردی- فارسی،**تهران، سروش، چاپ دوم.

۶- صائب تبریزی (۱۳۵۷) **دیوان صایب،** تبریز، انتشارات دانشگاه، چاپخانه افست.

۷ - فراهانی، ادیب الممالک (۱۳۸۶) **زندگی و شعر ادیب الممالک،** نوشته و تنقیح سید علی موسوی گرمارودی،تهران، انتشارات قدیانی، دو جلد، چاپ دوم.

۸- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸) **شاهنامه،** به کوشش جلال خالقی مطلق،تهران، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، چاپ دوم.

۹- قانێع (۱۹۷۹) **دیوانی قانع،** سلیمانی، زانکۆ سلیمانی.

۱۰- کۆیی، حاجی قادر (۲۰۰۷) **دیوان،** لێکوڵینەوە و لێکدانەوە سەردار حەمید میران و کەریم مستەفا شارەزا، سنه، بی نا.

۱۱- معین، محمد (۱۳۷۹) **فرهنگ فارسی،** تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ شانزدهم، شش جلد.

۱۲- مەلا حەسەنی مەردۆخی دزڵی (۱۳۷۹) **دیوان،** سنه، ئەحمەد نەزیری.

۱۳- نالی (بی تا) **دیوانی نالی،** لیکۆڵێنەوە و لێکدانەوە مەلا عبدالکریمی مدرس و فاتێح عبدالکریم،ارومیه،مرکز نشر فرهنگ و ادبیات کُردی.

۱٤- هێمن (۲۰۰۳) **دیوانی هێمن،** هەولێر، بی نا.

۱۵- یاسمی، رشید (۱۳۶۲) **دیوان،** تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.

گویش گورانی: گویش معیار ادبی در نزد اقوام کُرد

دکتر نصرالله امامی*
سید آرمان حسینی آبباریکی**

چکیده

گویش گورانی یکی از گویش‌های کهن زبان کُردی است. این گویش برای قرن‌های متمادی، زبان ادبی معیار کُرد - به ویژه در مناطق حوزه‌ی جنوبی کُردستان- بوده است. سروده‌های دینی یارسان و ادبیات عرفانی کُردها بیشتر در این گویش سروده شده و بدینسان شاعران کُرد برای سرودن مطالب عرفانی، پند و اندرز، حماسه سرایی، مناجات و... این گویش را بر دیگر گویش‌های زبان کُردی ترجیح می‌داده‌اند، تاجایی‌که تا قرن پیش، گویش گورانی به عنوان گویش معیار، نزد اقوام کُرد شناخته می‌شده است. در این مقاله سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی جامع از فهلویات- که گویش گورانی یکی از بازماندگان آن محسوب می‌شود- و سیر تحول و دامنه‌ی نفوذ آن را به‌دست داده و سپس عوامل مؤثر بر انتخاب گویش گورانی به عنوان زبان ادبی در نزد گویش‌وران حوزه‌ی جنوبی مناطق کردنشین را بررسی نموده و در نهایت چند نمونه شعر کُردی‌گورانی را از شاعرانی که گویش تکلم آنها گویشی غیر از گورانی بوده است، ذکر نموده و آوا نویسی نماییم.

واژگان کلیدی: زبان کُردی، گویش گورانی، فهلویات، گویش معیار ادبی کُردها، حوزه‌ی جنوبی کردستان.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه:

در میان مردمان کرُد، ادبیات پیوسته مورد توجه بوده است؛ چنان‌که آثار بی‌شماری به زبان کُردی با مضامینی چون عرفان، حماسه، پند و اندرز و... به جای مانده است. بیشتر منظومه‌های به جای مانده، به گویش گورانی سروده شده‌اند؛ برخی وجه تسمیه گورانی را از واژه‌ی «گوران» دانسته‌اند؛ گوران جمع «گه‌وره»(= بزرگ) است. برخی دیگر نیز گوران را دگرواژه‌ای از «گبران» دانسته‌اند.

گویش گورانی - تا قبل از این‌که گویش سورانی، جایگاه خود را به عنوان زبان معیار باز کند- همواره زبان معیار ادبی در نزد اقوام کرد بوده است. سخنوران کُرد، از شهرزور تا مناطق جنوبی کردنشین(ایلام و لکستان)، که به گویش‌هایی چون: اورامی، سورانی، جافی، لکی، کلهری، فیلی و... تکلم می‌نمودند، برای سرودن اشعار خود، گویش گورانی را برمی‌گزیدند.

در این جستار سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی جامع از فهلویات- که گویش گورانی یکی از بازماندگان آن محسوب می‌شود- و سیر تحول و دامنه‌ی نفوذ آن را به‌دست داده و سپس عوامل مؤثر بر انتخاب گویش گورانی، به عنوان زبان ادبی در نزد گویش‌وران حوزه‌ی جنوبی مناطق کردنشین را بررسی نماییم. در نهایت نیز چند نمونه شعر کُردی گورانی، از شاعرانی که گویش تکلم آنها گویشی غیر از گورانی بوده است، ذکر و آوا نویسی خواهد شد.

بخش اوّل: فهلویات

الف) تاریخچه و سیر تحول فهلویات

دوبیتی‌های باباطاهر که امروزه به صورت وزن عروضی (مفاعیلن،مفاعیلن،فعولن) درآمده است، بازمانده‌ی همان فهلویات قدیم است.«فهلوی در لغت معرب پهلوی است. پهلوی زبان عصر ساسانی است که بعد از اسلام به صورت لهجه‌های متعددی در اطراف و اکناف ایران باقی ماند. اشعاری را که به این لهجه‌ها درافواه مردم ساری‌است به صورت مفرد فهلوی و به صورت جمع فهلویات گویند»(شمیسا،۱۳۶۳:۲۶۳).

در شعر سخنوران قرن چهارم و پنجم هجری "پهلوی" و "پهلوانی" به معنی "ایرانی" و در مقابل تازی و ترک آمده است، از جمله در شعر منسوب به فردوسی:

بسی رنج بردم بسی نامه خواندم　　　ز گفتار تازی و هم پهلوانی

امّا در بیشتر آثار دوران اسلامی، کلمه‌ی فهلوی بر زبان‌ها و گویش‌های محلی اطلاق شده‌است، چنان‌که "استاد بهار" در مقدمه‌ی «*ترانه‌های محلی ایران*» آورده است:

«...احتمال می‌توان داد که چون این اشعار بنا به عادت قدیم به زبانهای ولایتی و محلی سروده می شده ... ودر مرکز و مغرب و شمال و جنوب ایران تا دیری بعد اسلام و بلکه تا امروز متداول است بدان

نام، نامیده شده است» (کرمانی،۱۳۷۹: ۹). "استاد خانلری" نیز تاکید می‌کند که فهلویات به شعرهای محلی اطلاق گردیده و اغلب این شعرها در قالب دوبیتی سروده شده‌اند (خانلری،۱۳۶۱: ۷۰).

ب) شهرهای پهلویان

از آن جایی که زبان پهلوی بیشتر در مرکز و مغرب ایران رواج داشته‌است، برخی از نویسندگان قدیم، شهرهای فارس‌زبان را از شهرهای پهلوی‌زبان جدا می‌دانستند؛ همچنان که "حمزه‌ی اصفهانی" در کتاب«التنبیه» آورده‌است، ایرانیان را پنج زبان بوده: پهلوی و دری و فارسی و خوزی و سریانی. پهلوی زبانی بود که پادشاهان در مجالس خود بدان تکلم می کرده‌اند واین زبان منسوبست به پهله و پهله اسم پنج شهر است: اصفهان و ری و همدان و ماه نهاوند و آذربایجان؛ و "شیرویه بن شهردار" گوید شهرهای پهلویان هفت است: همدان و ماسبذان و قم و بصره و صیمره و ماه کوفه و کرمانشاهان. وشهرهای ری و اصفهان و قومس و طبرستان و... از شهرهای پهلویان نیست» (صفا،۱۳۵۲،ج۱: ۱۴۲).

به روایت "ابن مقفع" نیز فهله، پنج ناحیه‌ی اصفهان، ری، همدان، ماه نهاوند و آذربایجان را در بر می‌گرفت. "ابن خرداذبه" پهله یا فهله را شامل ری، اصفهان، همدان، دینور، نهاوند، مهرجان کَذَک، ماسَبَذان و قزوین دانسته است. کاربرد فهله(فارسی میانه: pahlav) برای سرزمین ماد به اواخر دوران اشکانی می‌رسد . نمونه‌هایی از فهلویات که در متون فارسی آمده، بیشتر به مناطق یاد شده منسوب است. با این همه، از نظرگاه زبان شناختی، سرزمین فهله را می توان تا گیلان گسترش داد. بدین ترتیب فهلویات شامل اشعاری است که به گویش های غربی، مرکزی، و شمال ایران سروده شده است(تفضلی،۱۳۷۵: ۱۱۹).

از نوشته های "حمزه اصفهانی" و "شیرویه بن شهردار" و "ابن مقفع" می‌توان نتیجه گرفت که زبان پهلوی در غرب ایران رواج داشته و مردمان این مناطق بدان تکلم می‌کرده‌اند. و بر این اساس به نظر می رسد که نویسندگان ذکر شده، زبان کُردی و لُری را پهلوی دانسته‌اند؛ امروزه هم شاهد این هستیم که بسیاری از کلمات پهلوی و حتی اوستایی در گویش‌های مختلف کُردی به کار برده می‌شوند[۱].

ج) وزن فهلویات

بسیاری از پژوهشگران، فهلویات را هجایی و برخی دیگر عروضی دانسته‌اند؛ برخی نیز وزن این اشعار را عروضی، همراه با اشکال، آورده‌اند. "استاد بهار" معتقد است که وزن و آهنگ فهلویات از بحور عرب أخذ نشده و پیش از آمدن عرب به ایران و آشنا شدنش با موسیقی و آهنگ‌های محلی در این کشور وجود داشته، ولی از آنجایی که شعرهای فارسی«سیلابی» بوده و عروضی و تقطیعی نبوده، مصراع‌های این اشعار یعنی دوبیتی‌های پهلوی، مانند امروز در قالب تقطیعی که ما آن را «بحر هزج مسدس» می-

[۱] - برای آشنایی بیشتر ر.ک: اذکائی،پرویز،«تاریخچه فهلوی»، باباطاهرنامه، به کوشش پرویز اذکائی،تهران: توس،۱۳۷۵: ۱۶۱-۲۶۳ .

نامیم، سرتا پا قرار نداشته، بلکه به جای «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل»، گاهی«فاعلاتن مفاعیلن مفاعیـل» و گاهی «مفعولاتن مفاعیلن مفاعیل» و گاهی «مفاعلتن مفـاعیلن مفاعیـل» و نظـایر ایـن بـوده اسـت. چنان‌که مختصری از آن را "شمس قیس" در «المعجم» در ذیل بحر«هزج» و بحر «مشـاکل» نـام بـرده است (بهار، ۱۳۵۱:۴۰).

دکتر خانلری در کتاب *وزن شعر فارسی* می‌نویسد: «وزن اشعار و ترانه‌های محلی که اکنون در زبـان فارسی و لهجه‌های مختلف آن باقی مانده، تابع قواعد عروضی نیست. بلکه شیوه نظم ایـن ترانـه هـا، از زمان‌های قدیم پیش از اسلام باقی مانده و یادگار اشعار دوره‌ی ساسانیان است»(خانلری،۱۳۶۱: ۷۴).

"دکتر وحیدیان کامیار" نیزدر مقاله‌ای تحت عنوان «*وزن فهلویات کمّی است نه هجـایی*» عـلاوه بـر این که نظر "اسـتاد بهـار" و "دکتـر خـانلری" را مـردود دانسـته، وزن فهلویـات را کـاملاً عروضـی مـی-داند(وحیدیان کامیار،۱۳۷۰: ۱۰۶). وی در ادامه می‌نویسد:«شمس قیس و ملـک الشـعرای بهـار و دکتـر خانلری و دیگر محققان ایرانی و خارجی که وزن فهلویات را هجایی یا عروضی همراه با اشکال می‌داننـد همه مرتکب یک اشتباه می‌شوند و آن این‌که ترانه‌های محلی (فهلویـات) را بـا معیـار وزن شـعر رسـمی تقطیع می‌کنند و گمان می‌کنند که مردم ترانه را با همان معیارهای شعر رسمی می‌خوانند و حـال آن‌کـه مردم ترانه‌ها را بدون هیچ اشکال عروضی و کاملاً در وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن می‌خوانند، منتها یـک نکته هست و آن این‌که مردم در خواندن فهلویات، هرجا مصوت بلندی وزن را بر هـم بزنـد آن را کوتـاه تلفظ می‌کنند و برعکس به ضرورت وزن، مصوت کوتـاه را امتـداد مـی‌دهنـد» (وحیـدیان کامیـار،۱۳۷۰: ۱۰۷).

در باره‌ی نظر "دکتر وحیدیان کامیار" باید گفت که نظر ایشان ممکن است در مورد برخـی از فهلویـات صادق باشد ولی در مورد بعضی از آن‌ها نیز همیشه صادق نیست؛ چنان‌که نمی‌توان بیت اول این دوبیتی باباطاهر را به وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» خواند:

روزم از شو شوم از روز بتر بی   بخت آشفته‌ام زیر و زبر بی
شو و روز از فراغت ناله مو   چو آه بینوایان بی اثر بی

(باباطاهر،۱۳۴۷: ۶۰)

چنان‌که می‌بینید در بیت نخست، در رکن اول به جای مفاعیلن، فاعلاتن آمده است.

اما نکته‌ای که "استاد وحیدیان کامیار" و... آن را از یاد برده‌اند، این است که فهلویات در دوبیتی خلاصه نمی‌شود، بلکه اشعاری که در زبان‌هایی جز زبان رسمی، سروده شده‌اند را نیز شامل می‌شود. پس بایسـته است این اشعار نیز مورد بررسی قرار گیرند؛ چه بسا این اشعار هجایی باشند و بـه هـیچ وجـه عـروض را نپذیرفته باشند. پس با توجه به آنچه گفته شد، برای باز شناختن وزن فهلویات، لازم اسـت کـه آن را بـه شاخه‌هایی تقسیم نمود:

اوّل، نوعی از فهلویات_ امروزه بیشتر محققان، منظورشان از فهلویات این نوع از فهلویات است_ که از شکل اصلی خود (هجایی) تغییر شکل داده و قواعد وزن عروضی را پذیرفت.

و دوّم، فهلویاتی که هیچگاه وزن عروضی را نپذیرفته و تا امروز به صورت هجایی سروده می‌شوند.

- فهلویاتی که وزن عروضی را پذیرفتند:

"احمد تفضلی" درباره‌ی این نوع فهلویات می‌نویسد:«با اختیار به اصطلاح عروض عربی برای شعر فارسی و به تأثیر آن، فهلویات به تدریج قواعد کمیت هجاها (اوزان عروضی)را اقتباس کرد که شایع‌ترین آنها بحر هزج بود، هرچند گاهی با تصرفاتی که داشت، برای عروضیان سختگیری چون "شمس الدین رازی" (المعجم: ۱۶۶-۱۶۷)مایه‌ی رمیدگی بود. از آنجا که در فهلویات هنوز تا اندازه ای از قواعد شعری پیش از اسلام پیروی می‌شد، این گونه انحراف ها از قواعد معیار عروضی شعر فارسی احساس می‌شد. امّا این تصّرفات، وقتی اشعار به آواز خوانده می‌شد، چندان محسوس نبود، در حالی‌که وقتی همین اشعار خوانده می‌شد، عروض‌دان بر فور به معایب وزنی آنها بر طبق قواعد عروض(قواعد مبتنی بر شعر عربی) توجه می‌کرد»(تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۲۱).

این نوع از فهلویات معمولاً در دو بیت یا کمی بیشتر سروده می‌شده است. اشعار(فهلویات) باباطاهر، شیخ صفی‌الدین اردبیلی،محمدمغربی و...،درتقسیم بندی ما، در شمار نوع مذکور از فهلویات قرار می‌گیرند. اینک چند نمونه ذکر می‌گردد:

باباطاهر:

گر اژ زر او نهی دیوانه اژ گِل   به پرچینش کَرِی وانوشه و وِل
گر او بشنش نهی او دار شمشاد   کر[گر] او رونش کری آواج بِلبِل
سرانجامان بِشی، بیا بهرزی   یای ته گوروی ماوای ته گِل

(ادیب طوسی،۱۳۳۷: ۲)

gar až zar äw nahī dīwāna až geĺ / be parčīneš karī wanūše-vo-weĺ ,
gar äw bešneš nahī ān dar-e- šemšād / gar äw rūneš karī āwāj-e-beĺbeĺ ,
Saranjāmān bešī beyyā be harzī / yaeī te gūrawī ma’wāy-e- te geĺ .

ترجمه: اگر دیوان و خانه‌ی گلی‌ات را با زر بسازی و بنفشه و گل را پرچین آن قرار دهی/اگر اطراف آن، درخت شمشاد بکاری، اگر در پیش آن بلبل بگذاری تا بخواند/ سرانجام می‌روی و [آنها را] به هرزه به جا می‌گذاری و جای تو گور و مأوایت گِل خواهد شد .

شیخ صفی الدین اردبیلی:

صَفیم صافیم گنجان نَمایم   بِدل دردَ ژَرِم تن بی دوایم
کس بهستی نبرده ره بِاویان   اَز به نیستی چو مردان خاک پایم

(ادیب طوسی،۱۳۳۴: ۴۶۱)

safīyem sāfīyem ganjān namāyem/ be deĺ darda žarem tan bē dawāyem.
kas be hastī naberda rah be ūyān /az be nīstī čo mardān xāk-e-pāyem .

ترجمه: صفیم، صافیم، گنج ها را می‌نمایانم، به دل دردمند و به تن بی دوایم / در این هستی کسی ره به آنان نبرده است، من(=از) همچون مردان[حقیقت]در نیستی، به منزله‌ی خاک پا هستم .

مغربی تبریزی:

ار به دریا رسم دریا ته وینم	ور به صحرا رسم، صحرا ته وینم
بجز توهیچ کنجی نی بگیتی	از آن هر یا رسم هر یا ته وینم

(ادیب طوسی،۱۳۳۵:۱۲۶)

ar be daryā rasem daryā te wīnem / war be sahrā rasem sahrā te wīnem .
bejoz to hüč konjī nī be āĺam / azān har yā rasem har yā te wīnem .

ترجمه: اگر به دریا برسم(= بروم) در دریا تو را می‌بینم، و اگر به صحرا برسم، در صحرا نیز تـو را مـی-بینم/ بجز تو هیچ کنجی و جایی در گیتی نیست، از آن است که به هر جا می‌رسم در آنجا تو را می‌بینم.

- فهلویاتی که وزن هجایی دارند:

از آنجایی که در این جستار، پرداختن به این اشعار مورد نظر ما نبوده است، پس تنهـا از زبـان کـردی نمونه‌هایی ذکر می‌شود:

ــ کُردی(سورانی هشت هجایی):

صیدی اورامی:

شیرین ئەر بەی تۆم پەی نارە	کاتیت زانا گیرم قارە
پیسە و موسای عەسام شارە	ژیوارم کەرد زرێبارە

(صفی زاده، ۱۳۷۸: ۲۰۰)

šīrīn ar bay tom pay nāra / kātēt zānā gēram qāra .
pēsaw mūsāy ’asām šāra /žīwram kard zirē bāra .

ترجمه: ای شیرین، اگر تو را برایم خواستگاری نکنند، بدان چندان خشمگین خـواهم شـد/ کـه ماننـد موسی(ع) عصایم را پرت کرده و روستای ژیوار زادگاهت را چون دریاچه‌ی زریوار خواهم کرد.

ــکُردی (گورانی ده هجایی):

غلامرضا خان ارکوازی:

داد و کێ بەروم وقتم زەروورەن	فریادرەس تۆنی نامت مشهورەن

هاوار یا علی شیر کەردگار	معوجزەی پەرێم بکەرە وە کار
ژەگەرداب کین بەرارم وە بەر	دادرەس تەنگی حەیدەر سەفدەر
دەرێ ژە رەحمەت پەرێم بکەر واز	قسمەت و زات دانای بێ نیاز
خەیلی حەسرەتمەن هەم گرفتارم	گەردش دەوران مەدەی ئازارم

(ارکوازی،۱۳۸۶: ۱۰۳)

dād wa kī barūm waqtem zarūran / faryād ras tonī nāmet mašhūran .
hāwār yā ’alī šēr-e- kerdegār / mojezay parīm bekara wa kār .
ža gerdāb kīn barārem wa bar / dād ras-e- taŋī haydar-e- safdar .
darē ža rahmat parīm bekar wāz / qasamet wa zāt dānāy bē neyāz .
xaylē hasratman ham gereftārem /gardeš-e- däwrān madē āzārem .

ترجمه: به که پناه ببرم، این زمان در اضطرار و دشواری به سر می‌برم. تو فریادرس هستی و نامت مشهور می‌باشد. فریاد یا علی ای شیر کردگار! معجزه‌ای درباره‌ی من به کار بر و مرا از گرداب کینه و قهر خصمان بیرون آور. ای حیدر صفدر، تو دادرس زمان درماندگی و دشواری هستی... تو را به ذات خداوند، آن دانای بی نیاز، قسم می‌دهم که دری از رحمت به رویم بگشایی، زیرا خیلی گرفتار و حسرت زده‌ام و گردش دوران مرا آزار می‌دهد (همان:۱۴۷).

ﻫ) لحن اورامن

هم‌چنان که گفته شد به زبان‌ها و گویش‌های غیر رسمی، فهلویات می‌گفتند. یکی از نکاتی که ذهن را از واژه فهلوی به زبان کردی و شاخه های آن می کشاند، نوشته‌ی" شمس قیس رازی" در «المعجم» است که:«... کافه اهل عراق را از عالم و عامی و شریف و وضیع به انشا و انشاد ابیات فهلوی مشعوف یافتم و به اصغا و استماع ملحونات آن، مولع دیدم؛ بل که هیچ لحن لطیف و تألیف شریف از طرق اقوال عربی و اغزال دری و ترانه‌های معجز ودستان‌های مهیّج، اعطاف ایشان را نمی جنبانید و دل و طبع ایشان را چنان در اهتزاز نمی آورد که:

لحن اورامین و بیت پهلوی زخمه رود و سماع خسروی

(شمس قیس رازی، ۱۳۷۳:۱۶۲)

ظاهراً منظور شمس قیس از "اورامن"،"اورامین" یا "اورامی"همان گویش اورامی باشد که در منطقه‌ی ("اورامانات "-äwrāmānāt) در غرب کشور بدان تکلم می کنند. آنچه از گفته های "شمس قیس رازی" و دیگران بر می‌آید این است که "اورامین" نوعی خوانندگی و نوازندگی تلقی می‌شده؛ همچنان که همراه "لحن" آمده است؛ شاعران کُرد زبان برای سرودن شعر، طبع خود را در گویش اورامی می‌آزمودند و رفته رفته این گویش را "گورانی " نامیدند و تا امروز در مناطق کرد نشین به فهلویاتی که با لحن خوانده می شود "گورانی" و به کسی که این شعر ها را با صدای خوش می خواند ("گورانی چر" – gūrānī čerr) می گویند.

بخش دوّم: گویش گورانی

الف) کلیات:

گویش گورانی یکی از گویش های زبان کردی است که تا چند دهـه‌ی گذشـته، گـویش معیـار ادبـی مناطق کردنشین بود؛ این گویش که بیشتر زبان‌شناسان آن را «اورامی» نیز خوانده‌اند، گویش سروده‌های دینی و آیینی عارفان کرد هم بوده است.

بعضی از زبان شناسان گویش گورانی را در شمار گویش‌های کردی نیاورده‌اند و این گـویش را همـراه با گونه‌های دیگر از شاخه‌ی شمال غربی زبان‌های جدید دانسته‌اند و بر این باورند که:

«...گروه شمال غربی شامل زبان‌های کناره‌ی بحر خزر مانند گیلکی و مازندرانی و طالشی و زبان‌هـای "زازا" و "گورانی" (در منطقه کندوله و...) و... همچنین دو زبان که هریک به لهجه‌های متعدد تقسیم مـی- شوند. یکی کردی که شاید دنباله‌ی زبان مادی باستان باشد ... و دیگری زبان بلـوچی کـه دارای ادبیـات شفاهی گرانبهایی است» (خانلری،۱۳۶۱:۷۵).

با وجود این، بیشتر محققان این گویش را شاخه‌ای از زبان کردی دانسته‌اند؛ "رشید یاسمی" زبان کردان را به چهار گویش: گوران، کرمانج، لر و کلهر تقسیم می کند (رشید یاسـمی:۱۳۶). "مـراد اورنـگ" نیـز در «*فرهنگ کردی*» شاخه‌های زبان کردی را به صورت: سـورانی، هـورامی، بادینـانی، لـری و بختیـاری و ...معرفی کرده است. (اورنگ:۵) "صدیق صفی‌زاده" در «*فرهنگ ماد*» می‌نویسد:

«گویش گورانی یا اورامی که مورخین و نویسندگان قدیم آنرا پهلوی و آثار منظومش را فهلویـات نـام برده‌اند، از گویش‌های کهن زبان کردی به شمار می رود» (صفی‌زاده،۱۳۶۱:۲۷).

با توجه به آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد گویش اورامی (گورانی) یکی از گـویش هـای زبـان کـردی است که آثار منظوم زیادی از آن بجای مانده است.

ب) سیر تحول گویش گورانی (اورامی)

گویش اورامی به دلیل وجود فعل‌های دشوار و کلماتی نزدیک به صورت اوستایی، سرودن شعر را برای کسانی که خود اورامی‌زبان نبودند، دشوار می‌ساخت؛ این شاعران که به گویش های لکی، کلهری، فیلـی، جافی و...تکلم می‌کردند، برای سرودن "واته " یا شعر – هنگامی که توانایی اسـتفاده از فعـل و یـا اسـمی دشوار را در خود نمی‌دیدند- معادل آن را در گویش خود به کار می برند .

به نظر می رسد آن دسته از شعرهایی که توسط شاعران اورامی‌زبان سـروده شـده اسـت را "اورامـی" و شعر آن دسته از شاعرانی را که به گویشی دیگر تکلم می کرده اند، ولی بـه اورامـی شـعر مـی سـرودند، "گورانی"نامیده باشند.[۱]

---

[۱] - هم چنان که مردم اورامانات خود را اورامی یا هورامی می نامند و لفظ گورانی را به کار نمی برند .

به عنوان مثال مصدر "رفتن" در گویش اورامی "لواین"-lwāyn- ودر لکی وکلهری "چیین" – čīyen- است؛ در این شعر اورامی:

ئیساته بلوو تۆ پەرێ گیلان   تەرک کەرە ماوای شیخان وسیروان

(تبریزی کرندی،۱۳۸۱: ۶۲)

īsāta belo to parī gīlān , tark kara mawāy šeyxān-o – sīrwān

ترجمه: اکنون به طرف سرزمین گیلان برو و مأوای شیخان و سیروان را ترک کن.

و در این شعر گورانی:

مەچۆ وە ماوای کوردان پایین   حەق حەقداران مسانۆ یەقین

(خان الماس،۱۳۷۶:۶۰)

mačū wa mawāy kurdān-e- pāīīn ,haq-e-haqdārān masānū yaqīn

ترجمه: به سمت سرزمین کردان پایین دست می‌رود و یقیناً حق مظلومان و حقداران را می‌ستاند.

در شعر اوّل (بلۆ -belo) در معنای "برو" و در شعر دوّم- که گورانی بود-("مچۆ"-mačū)- در معنای "می‌رود" به کار رفته‌است.

ج)گویش معیار ادبی کردان

از آنجایی که گویش گورانی،گویش سروده های مذهبی و عرفانی مردم کرد بوده است، شاعران عارف که متون خود را منظوم می‌ساخته اند، به این گویش شعر می‌سرودند. چندی نگذشت که این گویش،گویش ادبی و معیار مناطق کرد نشین قرار گرفت، و اگر کسی شاعر بود و به این گویش شعر نمی‌سرود،او را صاحب فضل نمی‌شناختند.

شاعرانی چون: شاه خوشین[۱]، بابا بزرگ، فاطمه لَره، مُلا پریشان، شاه محمد بیگ(محمد زرده)،خان آتش، خان الماس، تُرکه میر، نجف و...که در مناطق لک نشین زندگی می‌کرده‌اند و کسانی چون: غلام رضا اَرکوازی، شاکَه، خان منصور، سید یعقوب ماهیدشتی، سید صالح ماهیدشتی و...که کلهر بودند، همگی به گویش گورانی شعر می‌سرودند. البته بسامد لغات گویشی شاعران در آثارشان چشمگیر است؛ چنان که در دیوان "*خان الماس*" کلمات لکی و در دیوان "*غلام رضا ارکوازی*" کلمات کلهری بیشتری به چشم می‌خورد.

برای نمونه چند سروده از این شاعران را می‌آوریم و سپس کلمات استفاده شده در گویش معیار وگویش تکلم شاعر را بررسی می‌کنیم:

[۱] - شاه خوشین ملقب به «مبارک شاه» در قرن پنجم هجری در «بلوران» از توابع کوهدشت امروزی دیده به جهان گشود. از جمله یاران وی: کاکا ردا، خداداد، پیر شهریار، احمد بُرنده، ماما جلاله، بابا بزرگ، خوشلدین، بابا طاهر،غسلدین، فاطمه لره و... بوده‌اند (برای آشنایی بیشتر رک: اذکائی،پرویز، ۱۳۷۵:،۱۲۵-۱۴۴).

۱- فاطمه لَرَه[۱] سروده است:

گیان پەرێ چێشەن[۲] هەر کەس تۆ دارۆ گیان پەرێ چیشەن
وە نامت قەسەم درونت ئێشەن بێ تۆ گیان و زیل هەمیشە ڕیشەن

(تبریزی کرندی،۱۳۸۰: ۲۳)

giān parī čīšan , har kas to dārū giān parī čīšan
wa nāmet qasam darūnet īšan,bē to giān-o-zēĺ hamīša rīšan

ترجمه: هر کس که تو را دارد جان به چه کارش می‌آید، به نام خودت قسم که درونی خسته داری، بی توجان و قلب همیشه زخمی و آزرده است.

- پەرێ چێشەن به معنای (برای چیست) معادل آن در گویش لکـی "ئـەڕا چیـه"-arrā čya- ودر لری "سی چنه"-sē čēna - است.

- زیل (دل،درون) که معادل آن در لکی وسایر شاخه های کردی "دل"- deĺ- است.

۲- "خان الماس"[۳] سروده است:

هەر کەس مواچۆ حەقیقەت حەقن مواچن وە پێش عاسی و ئەحمەقەن

(خان الماس، همان:۶۷)

har kas mawāčū haqīqat haqan, mawāčen wa pīš ’āsī-yo- ahmaqan .

ترجمه: هر کس که دم از حق می زند و می گوید حقیقت حق است، او را عاصی و احمق می دانند.

مواچو(می‌گوید) در لکی "موشِ"-mūše- و مواچن (می‌گویند) " موشن"- mūšen- است.

وه پیش (بهش، به او) در لکی معادل آن "وه بِنه"-va benē- است .

۳- "سید فرضی"[۴] سروده است:

وریز دووکانت واکەر ئەی عەتار وە لەفز شیرین بیۆ وە گوفتار

(شاه ابراهیمی،۱۳۷۴:۹۸)

warēz dokānet wā kar ey ’atār ,wa lafze šīrīn bayū wa goftār .

---

[۱] - نام او را "فاطمه لَره " یا "فاطمه لُره" هم ثبت کرده اند، بر اساس نسخه "دوره شاه خوشین " فاطمه لَرَه، محبوب باباطاهر و اصلیت او از طایفه "بیره شاهی" گوران کرمانشاهان بوده است

[۲] - در سروده‌های کُردی رسم بر این بوده است که در بیت اوّل، مصراع نخستین به صورت نیم مصراع می‌آمده و در مصراع بعدی به جهت تاکید، قافیه و یا نیم مصرع اوّل تکرار می شده است

[۳]- الماس بیگ معروف به خان الماس از عرفای نامی کرد در قرن یازدهم و اوایل قرن دوازدهم بوده که در نور آباد لرستان می‌زیسته است. از وی سروده‌هایی به گویش گورانی به جای مانده است

[۴] - سید فرضی از عرفای کرد و هم عصر نادر شاه افشار بوده است. وی در روستای قزوینه — از توابع کنگاور- به ارشاد پیروان خود می پرداخته است . شایان ذکراست که لهجه‌ی روستای قزوینه گویشی مابین لکی وکلهری است .

ترجمه: ای عطار حقیقت شناس برخیز و دکانت را باز کن و با زبانی شکرین و شیرین با من سخن بگو.

وریز(بلند شو، برخیز) در گویش شاعر "هَلِس"-haĺes- یا "هِزگِر"-hezger- .

بیو (بیا) در گویش شاعر"باو"-bāw- .

۴- "سید صالح ماهیدشتی"[1] - سروده است:

ئاما وه سه‌رم، ئاما وه سه‌رم   هه‌م له نۆ شووری ئاما و سه‌رم

(ماهیدشتی،۱۳۶۸:۵۹)

āmā wa sarem , ham la nū šūrī āmā wa sarem

ترجمه: به سرم افتاد، دوباره شوری به سرم افتاد.

ئاما (آمد): معادل آن در گویش کلهری کرمانشاهی "هات " -hāt- است.

... با توجه به آنچه گفته شد، گویش گورانی، گویش معیار ادبی مردمان کرد زبان بوده است. در مناطق کردنشین بخصوص حوزه‌ی جنوبی آن، اشعار به گویش گورانی سروده می‌شده‌است. دلایلی چون: سنن ادبی، معیار فضل بودن گورانی‌دانی، سروده شدن کتب دینی و مذهبی عرفای کرد در این گویش و... سبب شده بود تا شاعران برای سرودن اشعار خود، این گویش را انتخاب نمایند. گویش گورانی نیز در طی سالیان، دچار تغییر و تحول شده است؛ زیرا شاعرانی که گویش اصلی آن‌ها، گویش اورامی(گورانی) نبود، در پاره‌ای از موارد، در سروده‌هایشان، از واژگان گویش خود سود می‌جستند و این سبب شد تا این گویش، از شکل نخستین خود فاصله گیرد.

گویش گورانی تا قرن گذشته، به عنوان گویش معیار ادبی، مورد توجه بود؛ امّا پس از آن‌که رسم‌الخط- کردی تنظیم شد و گویش سورانی جنبه‌ی رسمی و آموزشی یافت، شاعران دیگر مناطق نیز بیشتر به گویش محلی خود شعر می‌سرایند. امروزه شاعران مناطق حوزه‌ی جنوبی، در کنار گویش گورانی، به کلهری، لکی و فیلی نیز شعر می‌سرایند.

[1]- سید محمد صالح ماهیدشتی از عرفا و فقرای نعمت‌اللهی کرمانشاه در قرن چهارده هجری است. از وی اشعاری در رموز عرفان، پند واندرز به گویش گورانی باقی مانده است

منابع:

- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۵) **دستور تاریخی زبان فارسی**، تهران: انتشارات سمت.
- ادیب طوسی، محمد امین (۱۳۳۴) **فهلویات زبان آذری در قرن هشتم و نهم**،دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره‌ی۳۵: ۴۶۰ – ۴۸۲.
- ادیب طوسی، محمد امین (۱۳۳۵) **فهلویات مغربی تبریزی**،دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز،شماره‌ی ۳۷:۱۲۱-۱۳۷ .
- ادیب طوسی، محمد امین (۱۳۳۷) **فهلویات لری**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره‌ی ۴۴: ۱-۱۶ .
- اذکائی، پرویز (۱۳۷۵) **تاریخچه فهلوی، باباطاهرنامه**،تهران: توس.
- اذکائی، پرویز (۱۳۷۵) **تکمله و تعلیق بر گفتار مینورسکی،باباطاهر نامه**،تهران: توس.
- ارکوازی، غلامرضاخان (۱۳۸۶) **دیوان اشعار**، ایلام: رامان، چاپ دوم
- اورنگ، مراد (۱۳۵۰) **سروده های بابا طاهر همدانی**، تهران: پرچم.
- اورنگ، مراد (۱۳۴۸) **فرهنگ کُردی**، تهران .
- ایزدپناه، حمید (۱۳۶۷) **فرهنگ لکی**، تهران: موسسه فرهنگی جهانگیری .
- باباطاهر همدانی (۱۳۴۷) **دیوان اشعار**، تهران: ابن سینا، چاپ چهارم
- براون، ادوارد (۱۳۶۱) **تاریخ ادبیات ایران (از فردوسی تا سعدی)**، تهران، انتشارات مروارید، چاپ سوّم .
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۱) **فهلویات**،تهران، فرانکلین.
- تبریزی کرندی (۱۳۸۰) **دوره شاه خوشین لرستانی**، کرمانشاه.
- تبریزی کرندی (۱۳۸۱) **سرانجام (شیخ صفیله)**،کرمانشاه.
- تفضلی،احمد (۱۳۸۵) **فهلویات**، نامه‌ی فرهنگستان، دوره‌ی هشتم، شماره‌ی اول:۱۱۹-۱۳۰.
- حسینی، سید محمّد (۱۳۸۲) **دیوان گَورَه**، کرمانشاه: باغ نی .
- خان الماس لرستانی (۱۳۷۶) **دیوان اشعار**، کرمانشاه .
- خانلری، پرویز ناتل (۱۳۵۲) **تاریخ زبان فارسی**، بنیاد فرهنگ ایران .
- **-** خانلری، پرویز ناتل (۱۳۶۱) **زبان شناسی و زبان فارسی**، توس، چاپ چهارم .
- خانلری، پرویز ناتل (۱۳۴۵) **وزن شعر فارسی**، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ .
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) **لغت نامه**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران .

- رشید یاسمی،غلامرضا، **کُرد و پیوستگی نژادی و تاریخی او**، تهران: ابن سینا، چاپ سوّم.
- رودیگر، اشمیت (۳-۱۳۸۲) **راهنمای زبان‌های ایرانی**،تهران: ققنوس .
- شاه ابراهیمی، سید امرالله (۱۳۷۴) **دیوان شیخ امیر**،کرمانشاه، تیموریان.
- شمس الدین محمد بن قیس رازی (۱۳۷۳) **المعجم فی معاییر اشعار العجم**،تهران: انتشارات فردوس .
- شمیسا، سیروس (۱۳۶۳) **سیر رباعی در شعر فارسی (به ضمیمه اجمالی در باب فهلوی)**، تهران: انتشارات آشتیانی .
- صفا، ذبیح الله (۱۳۵۲) **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران .
- صفی زاده بوره‌که‌یی، صدیق (۱۳۷۸) **تاریخ کرد و کردستان**، تهران: نشر آتیه.
- صفی زاده بوره‌که‌یی، صدیق (۱۳۶۱) **فرهنگ ماد (کردی به فارسی)**، تهران: موسسه مطبوعاتی عطائی .
- عسگری عالم، علیمردان (۱۳۸۲) **فهلویات (پهلویانه) یا تک بیت‌های کهن سور و سوگ به زبان لکی**،خرم آباد: افلاک .
- کوهی کرمانی (۱۳۷۹) **ترانه های محلی ایران**، تهران: نشر پارسا .
- ماهیدشتی، سید محمد صالح (۱۳۶۸) **کنزالعرفان (دیوان اشعار)**، به سعی و اهتمام محمد علی سلطانی؛ تهران.
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۰۷) **شرح حال بابا طاهر عارف و شاعر ایرانی**،ترجمه نصرت الله کاسمی، ارمغان، سال نهم، شماره دهم .
- مینوی، مجتبی (۱۳۳۵) **از خزاین ترکیه**، مجله‌ی دانشکده ادبیات تهران، سال چهارم، شماره دوّم.
- وحیدیان کامیار،تقی (۱۳۷۰) **وزن فهلویات کمّی است نه هجایی، حرفهای تازه در ادب فارسی**،اهواز: انتشارات جهاد دانشگاهی اهواز .
- یزدان پناه، مجید (۱۳۸۴) **تصحیح رستم و زنون الماس خان کندوله‌ای (و مقابله با شاهنامه فردوسی)**، کرمانشاه: چشمه و هنر .

ملاپریشان، مست باده‌ی بی‌غش خمخانه‌ی دیرین

دکتر علی گراوند[®]

چکیده:

«ملاپریشان» شاعر و عارفی لَک‌زبان است که در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم می‌زیسته است. ملاپریشان شیعه مذهب و پیرو فرقه‌ی حروفیه (نقطویه) بوده است و از پیروان فضل الله استرآبادی (۷۹۶-۷۴۰) مؤسّس فرقه‌ی حروفیه بوده که مشرب عرفانی داشته و از اهل حق و پیرو آیین یارسان بوده است. ملاپریشان به گویش لکی که از شعبات زبان کُردی است، شعر سروده و مشرب عرفانی و اعتقادات او از لابلای اشعارش به وضوح پیداست و «ساقی‌نامه»ی او که آوازه‌ای درخور یافته است که به ساقی-نامه‌های شاعران بزرگی چون "حافظ" و "رضی‌الدین آرتیمانی" پهلو می‌زند، به خوبی بیانگر مشرب عرفانی و علو مراتب سیر و سلوک وی است. دیوان ملاپریشان از دو بخش تشکیل شده است؛ بخش نخست شامل «پریشان‌نامه» که از بیست و شش بند در قالب مثنوی تشکیل شده است که در هر بند از موضوعی خاص سخن گفته است و بخش دوم آن شامل اندرزها، ستایش‌ها، نیایش‌ها و طلب آمرزش "مُلا" از درگاه حق است. این بخش نیز غالباً در قالب مثنوی است و در تمام اشعار ملا وجهه‌ی دینی، مذهبی و عرفانی وی نمودار است.

واژه‌های کلیدی: مُلاپریشان، شاعر، عارف، لَک

® استادیار دانشگاه ایلام

مقدّمه

آب و خاک این مرز و بوم در دامان خود بزرگان بی‌شماری را پرورده است که حصار فراموشی بر اثر مرور زمان بسیاری از آنان را فرا گرفته است. معرفی و شناساندن این بزرگان چه در سطح جهانی و چه در سطح کشوری و منطقه‌ای وظیفه‌ای همگانی است و بر هر فرد دوستدار فرهنگی لازم و واجب است که به سهم خود جهت معرفی آنها تلاش نماید؛ امّا نکته‌ای که قبل از هرچیز باید بدان توجه نمود این است که فرهنگ و تمدّن ایرانی با جلوه‌های گوناگون آن منحصر به بزرگان ادب فارسی نیست؛ بلکه فرهنگ‌ها و زبان‌های بومی و محلّی در کنار فرهنگ و ادب فارسی سهم و نقش بسزایی داشته‌اند. یکی از این فرهنگ‌ها و زبان‌های بومی و محلّی، زبان و فرهنگ کُردی است که از شاخه‌های تناور و پر بار زبان و فرهنگ ایرانی بررُسته و برآمده است؛ البتّه باید توجه داشت که در این‌جا منظور از زبان کُردی، آن زبان مادر و تنه‌ای است که گویش‌های مختلفی چون شاخه‌های مختلف کُردی امروزی در جای جای ایران و سایر کشورها بر آن روییده و بالیده‌اند و «گویش لَکی» نیز از آن منشعب شده است؛ حتّی بعضی برآنند که زبان «لُری» نیز از نوادگان آن است که این مسأله نیاز به تحقیقات بیشتر دارد.

این مجموعه نیز با روی‌کُردی بومی و محلّی و با هدف معرفی و شناخت زبان و ادبیات کُردی برگزار شده است و پرداختن به زبان و ادبیات لکی به عنوان هم‌ریشه‌ی بلافصل زبان کُردی نیز جا دارد کاویده شود و گوشه‌ها و زوایای تاریک و مبهم آن بررسی گردد و بزرگان آن معرّفی و شناسانده شود. در این راستا این نوشتار در نظر دارد به معرفی «ملاپریشان» یکی از چهره‌های برجسته‌ی زبان و ادبیات لکی بپردازد.

زندگی و نام و نسب "ملاپریشان"

از نام، نسب، زادگاه، مدفن، فرزندان و نحوه‌ی زندگی ملاپریشان اطلاع چندانی در دست نیست. فقط «مرحوم اسفندیار غضنفری» جامع دیوان ملا پریشان[1] در خاتمه‌ی دیوان ملاپریشان ضمن آوردن یک قطعه از اشعار وی اظهار می‌دارد که در این شعر که از یک دست‌نوشته به دستش رسیده، نویسنده در آن نام ملاپریشان را «محمود» دانسته ست که معلوم نیست که این دست‌نوشته متعلق به چه کسی و چه زمانی است و آیا سندیّت و اعتبار علمی دارد یا نه؟ بعضی از سایت‌ها و وبلاگ‌های اینترنتی هم گاه کنیه‌ی او را «ابوالقاسم» نوشته‌اند: (رک. http://dinevar.blogfa.com یا =www.cgie.org.ir) به هر صورت در احوال و زندگی ملاپریشان جز این نمی‌توان گفت که وی را «ملا پریشان» می‌گفته‌اند و در شعر «پریشان» تخلص می‌کرده است و از علمای نیمه دوم قرن هشتم و احیاناً اوایل قرن نهم بوده

[1] مرحوم "اسفندیار غضنفری" دیوان ملاپریشان را جمع و چاپ نموده و مقدمه‌ای برآن نوشته است که در این مقاله بسیار از آن سود برده شده است و هر جا از مرحوم غضنفری اسمی به میان آمده است، منبع سخن همان مقدمه است.

است. این هم از آنجا استنباط می‌شود که خود ملاپریشان در مطاوی اشعارش اظهار می‌دارد که با «شیخ رجب بن محمد حافظ بُرسی» شارح کتاب «مشارق‌الانوار و مشرق‌الاذکار» معاصر بوده و با وی همکاری و مباحثه‌ی علمی داشته است که خود را نیز بر وی ترجیح می‌دهد و مدعی است که این شیخ رجب برسی فقط در یک رشته تبحّر داشته است و در بند بیست و سوم «پریشان‌نامه» که در مورد «عجز ملا رجب برسی» است، می‌گوید:

وه ئەو گشت قورسی، شیخ ڕەجەب بورسی	له وەحدەت حەرفی ئەو له من پرسی
پەنجاه سال تەریق خدمەتم گوزاشت	غەیر ژه یەک ڕشته جوربوزه نەداشت
و تەرسه سولەم و سلم تەرسی	یەسه ماهیەت شیخ ڕەجەب بورسی

(دیوان، بخش اول:۲-۵۱)

از این اشعار برمی‌آید که "شیخ رجب" برسی شخص بزرگ و دارای آوازه‌ای بزرگ بوده است و با همه‌ی بزرگی فقط در یک رشته و زمینه‌ی علمی تبحر داشته است و ملاپریشان از او جامع الاطراف‌تر بوده و شیخ رجب سؤالاتش را در زمینه‌ی توحید از ملا می‌پرسیده است.

چنان‌که مرحوم غضنفری در مقدمه‌ی دیوان "ملاپریشان" آورده است و همچنین با توجه به آنچه در «دایره‌المعارف بزرگ اسلامی» آمده است، کتاب مشارق‌الانوار و مشرق الاذکار در سال ۸۰۱ هجری کتابت شده است. با توجه به همین تاریخ می‌توان گفت که "ملاپریشان" در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم می‌زیسته است تا بتواند معاصر با "شیخ‌رجب برسی" باشد («دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ذیل بُرسی).

"علامه تهرانی" در جلد نهم «الذریعه الی تصانیف الشیعه»، صفحه‌ی ۱۵۸ می‌نویسد: «کان تملیذ الشیخ رجب البرسی ومن شعراء القرن التاسع، توجد دیوانه بالکردیة فی اکثر من الف بیت و فیه معراج نامه» (علامه تهرانی،۱۵۸:۱۳۷۳).

زادگاه ملاپریشان:

مرحوم "اسفندیار غضنفری" زادگاه "ملاپریشان" را «دلفان»- شهرستان نورآباد لرستان کنونی- می‌داند و باز بنابر یک دست‌نوشته که به دست مرحوم غضنفری رسیده است، وی را از طایفه «غیاثوند» واقع در بین سلسله و دلفان می‌داند و معتقد است، از مطاوی اشعارش برمی‌آید که اهل دلفان بوده است؛ البتّه این دو قول با هم منافاتی ندارند؛ امّا باز هم مرحوم غضنفری سندی ارائه نمی‌دهد و در ادامه با استناد به بیت زیر وی را «لُر» می‌داند. البتّه قطعاً منظور از لُر، اهل لرستان بودن است، نه این که به گویش لُری صحبت می‌کرده و یا شعر می‌سروده است:

ژه ئەلوار کوه حەق پیدا مەیوو   یا مەن فی الجبال خەزائنه هوو

(مقدمه‌ی دیوان: چ)

[1] آقای غضنفری در ادامه اضافه می‌کند که "آقای زیباجویی" در مقدمه‌ی چاپ مغلـوطی کـه از دیـوان "ملاپریشان" ارائه داده است، ملاپریشان را «دینوری» تصور کرده است و اظهار می‌دارد، آقای "زیباجویی" برای ادعای خود دلیل روشنی ارائه ننموده است(ملاپریشان، مقدمه: چ).

در بعضی از سایت‌ها وبلاگ‌ها نیز با آب و تاب از دینوری بودن ملا دفاع شده است و مطالب بسـیاری در ایـــــن زمینـــــه نیـــــز نوشـــــته‌انـــــد (http://dinevar.blogfa.com یـــــا www.xoshawisty.mihanblog.com یا *www.cgie.org.*).

باید گفت که نه مرحوم "غضنفری" و نه آقای "زیباجویی" ونه هیچ منبـع دیگـری دلیـل متقنـی بـرای زادگاه ملاپریشان ارائه ننموده‌اند و عموماً مبتنی بر تعصب هستند؛ بنابراین همین قدر می‌توان گفـت کـه ملاپریشان به گویش لَکی سخن می‌گفته است و اشعارش به «گویش کرمـانجی» اسـت کـه در منـاطق جنوبی کردستان، ایلام، کرمانشاه و قسمت‌های لَک‌نشین لُرستان و همدان به آن شعر می‌سرایند؛ یعنـی گویشی است که همانند یک گویش معیار در بین گویشوران مختلف این مناطق به کار می‌رود و در واقـع هر لَک‌زبانی که بخواهد شعر بگوید، به این گویش شعر می‌سراید.

از فحوای کلام ملاپریشان برمی‌آید که لهجه و زبان اصلی او «لکی» بوده است. آن هم گویش لکـی خاص مناطق سلسله، دلفان و طرهان، نه کُرد کرماشان بوده و نه کُرد کردستان و نه ایلام؛ زیرا بیشتر از کلماتی استفاده کرده است که در بین لَک‌ها رایج است و از واژه‌هایی که توسط کُردهای مناطق مختلـف به طور اختصاصی استفاده می‌شود، استفاده نکرده است.

به طور خلاصه می‌توان گفت که ملاپریشان لَک زبـان بـوده اسـت و زادگـاه او بـه گسـتردگی تمـام مناطقی است که لَک زبان‌ها در آن مناطق به سر می‌برند.

مذهب ملاپریشان

همان‌گونه که از اشعار ملاپریشان برمی‌آید و با توجه به تأویلاتی که از حروف و کلمات نمـوده اسـت، معلوم می‌شود که از پیروان فرقه‌ی حروفیه (نقطویه) می‌باشد. مرحوم غضنفری نیـز در مقدمـه‌ی دیـوان ملاپریشان به این امر اشاره کرده است و در این زمینه بسط مقال داده است.

فرقه‌ی حروفیه را مردی به نام «فضل‌ا. . . نصیحی(نعیمی یا تمیمی) استرآبادی» (۷۹۶-۷۴۰) تأسیس کرد. این فرد به علت سخت‌گیری در مراعات مسائل شرعی به «فضل حلا ل‌خور» معـروف بـوده اسـت.

---

[1] فتحعلی حیدری زیبا جویی، دیوان ملا پریشان موسوم به پریشان نامه را در مرداد ماه ۱۳۳۵ در چاپخانه‌ی محمدی کرمانشاه به چاپ رسانده است.

این شیخ فضلا. . . به لرستان نیز آمده و بنابر آن‌چه مرحوم غضنفری اظهار داشته است، در «باغ صوفیان بروجرد» اقامت داشته و به نشر عقاید خود می‌پرداخته و در این منطقه به طور اخص و بعداً هـم در تمـام مناطق لُرستان به طور اعم پیروانی داشته است (صفا، ۱۳۶۴: ۶۶-۶۱).

این فرقه با تأویلات خاصی که از حروف و کلمات می‌نمایند، به اثبات عقاید و تعالیم خود می‌پردازد که حاکی از یک بینش و مشرب کاملاً ذوقی است و حروف را بنا بر عقاید از پیش تعیین شده‌ی خود تأویـل و تفسیر می‌کنند. هرچند بعضی از این تأویلات جای تأمل دارند و بیانگر حالتی از تقدس نیز هستند. مثلا در دیوان ملاپریشان در مورد سبع المثانی و تفسیر آن چنین آمده است:

حەمدو مەرتەبە هات ژە ئاسمان — یەکتایی موختەس زات حەق بزان
سەبع مەسانی و مەعناش دوان — سەبعولمەسانی حەمد چاردە تەن زان
بیست و هشت حرووف وە هەر دوان وە یەک — چاردە مەعلومەن بی‌ڕەیب و بی‌شەک
«ماسوی‌الله» گشت موندەرەج بیەن — کام مەتلەب ژە بیست و هەشت حەرف نیەن
موفرەدات ویەرد مورەکەب وە جا — تەرکیب پەی چە کرد وە لام ئەلف لا
لام قەلب ئەلف، ئەلف قەلب لام — ئەگەر دەریافتی قابلی ئێلهام
بەینەی ئەلف نام عەلییەن — ژە لام دو موشتەق نام نەبیەن
ئەلف ئۆلووهیەت لێشان کەرد مەرفووع — تا کە خود مەعناش پەرید بوو مەتبووع

(دیوان:۵-۴)

در واقع باید دانست که ملاپریشان «شیعه‌ی اثنی عشری» بوده است و این مطلب علاوه بـر ایـن کـه وی ساکن لُرستان بوده و مردم این خطه به حب آل علی(ع) شهره بوده و هستند به داشتن مذهب تشـیع در طول تاریخ معروف بوده است، از جای جای دیوان ملا نیز مستفاد می‌گردد. از مرثیه‌ای کـه در سـوگ سالار شهیدان گفته است، نیز این نکته به خوبی استنباط می‌شود. به عنوان مثال می‌توان شعر مذکور در بالا را ارائه نمود که سبع‌المثانی را حمد چهارده تن (چهارده معصوم) می‌داند. همچنین با نگاهی گذرا بـه عناوین اشعار ملاپریشان که در یکی دو صفحه‌ی آینده و در مبحث بعدی خواهـد آمـد، ایـن مطلـب بـه خوبی استنباط خواهد شد.

شاعری ملاپریشان:

از ملاپریشان اشعار و دست‌نوشته‌های بسیاری برجای مانده است. مرحوم غضنفری در مقدمه‌ی دیوان ملاپریشان آورده است: «کمتر گوینده‌ای می‌توان یافت که تا این اندازه نسخه‌های دسـت نویسـش بـین مردم پراکنده و موجود باشد»(مقدمه‌ی دیوان، صفحه ح). دیوان ملاپریشان به تصحیح مرحوم غضنفری از دو بخش تشکیل شده است.

بخش اول شامل «پریشان‌نامه» که ظاهراً در بیست و شش بند سروده شده است[1] و در هر بند از موضوعی به ترتیب زیر سخن به میان آورده است:

بند اول: آغاز کتاب، بند دوم: نبوت و ولایت، بند سوم: در شناخت خدا، بند چهارم: چهارده معصوم(ع)، بند پنجم: در بیان مقام انسان، بند ششم: صفات پسندیده، بند هفتم: معراج نبی اکرم(ص)، بند هشتم: شیربرنج، بند نهم: خودستایی، بند دهم: قدیم بالذات، بند یازدهم: غدیر خم، بند دوازدهم: وصیت رسول اکرم(ص) به امیرالمؤنین(ع)، بند سیزدهم: ذوالفقار علی(ع)، بند چهاردهم: پیامبر گرامی(ص)، بند پانزدهم: ایاک نستعین یا قاطر خرین، بند شانزدهم: در شأن پیامبر اسلام(ص) و اشاره به واقعه‌ی جان-سوز کربلا، بند هفدهم: گفتگوی عقل و هوش، بند هیجدهم: محمد(ص)، جبرئیل(ع)، علی(ع)، بند نوزدهم: در نکوهش مسکرات و اشاره به اشراق انسان در مقام فضل و ردّ فلسفه‌ی اشراقیت فرضی، بند بیستم: مرموزات ملا، بند بیست‌ویکم: ولادت امام علی(ع)، بند بیست‌ودوم: عنوان این بند از قلم افتاده است؛ امّا به نظر می‌رسد، در مورد شعر و شاعری باشد، بند بیست‌وسوم: عجز ملا رجب، بند بیست-وچهارم: در ردّ صوفیه‌ی منکر نماز و سکران، بند بیست‌وپنجم: نام این بند هم نیامده است، بند بیست-وششم: مباحثه‌ی ملا با شیخ اشعری. . . .

بخش دوم شامل اندرزها، ستایش‌ها، نیایش‌ها و طلب آمرزش ملا از درگاه حق است که شامل قطعات ذیل می‌باشد: اندرزها، یادی از سردار کربلا حسین(ع)، رو رو (مرثیه امام حسین)، ساقی‌نامه، در اثبات صفات باری تعالی، در صفات ذات اقدس الهی خداوند(نیایش)، اعتراف به گناهان و استرحام، گناه(نیایش و زاری)، نیایش، الها (طلب آمرزش)، یا علی(ع)، ابراهیم(ع) (پیرامون زندگی آن حضرت)، اهریمن(در مورد شیطان و تمرد و اغوای او)، بخشایش (طلب آمرزش) و خدایا (طلب آمرزش).

تمام این اشعار در قالب مثنوی و به وزن هجایی سروده شده‌اند. در شعر هجایی لکی هر مصراع از ده هجا تشکیل شده است و هر مصراع به دو لخت پنج هجایی تقسیم می‌شود و در بین دو لخت یک مکث وجود دارد. چیزی شبیه به اوزان دوری در زبان فارسی. همچنین در این وزن فرقی بین هجاهای کوتاه، بلند و کشیده نیز وجود ندارد.

نکته‌ی دیگری که وجو دارد این است که بخش نخست دیوان یک مثنوی منسجم است و احتمالاً به همین ترتیبی که آمده، سروده شده است؛ امّا بخش دوم دیوان معلوم نیست که بر چه اساسی مرتب شده است و آیا اشعار با قبل و بعد خود ارتباطی دارند یا نه؟ و این ترتیب از شاعر است یا مصحّح محترم آنها را به این شکل مرتّب کرده است.

---

[1]- نسخه‌ی دیوان ملاپریشان که در اختیار نگارنده بود دارای چهار صفحه‌ی سفید است که در آخر پریشان‌نامه واقع شده است و بدین خاطر به طور قطع نمی‌توان تعداد دقیقی بندهای دیوان ملاپریشان را مشخص نمود.

آن‌چه در نگاه اول به دیوان ملاپریشان جلب توجه می‌کند، استفاده‌ی بسیار ملاپریشان از آیات و احادیث و روایات است که به صورت تلمیح، تضمین، اقتباس و غیره در اشعار او آمده‌اند و ملاپریشان از آنها بهره‌های فراوان برده است تا آنجا که کمتر صفحه‌ای از دیوان است که در آن به چند آیه یا روایت اشاره نشده باشد و در بعضی موارد شعر او را تا حد «ملمعی» به زبان‌های لکی و عربی پیش می‌برد. این امر حاکی از آشنایی و غور ملاپریشان در بحر معارف قرآنی و اسلامی است و دایره‌ی آگاهی ملاپریشان را از آیات و روایات و معارف اسلامی نشان می‌دهد.

باید اضافه کرد که ملاپریشان با رموز و دقایق شعر و شاعری نیز آشنا بوده است و شاعری واقعی را موشکافی و مطلب‌گویی می‌داند، نه موزون کردن حروف برای خوشنودی دیگران. به همین خاطر در بند بیست و دوم که در مورد شاعری است، نظریه‌ی شعری خود را این‌گونه بیان می‌کند:

حەرف مەوزوون کەردەن کێ سەڕافیە   شاعێری مەعناش مووشکافیە

مەنزوورم ژە شێعر مەتڵەب‌گوویيە   نە خوشنوودی خەلق، نە دڵجوويیە

(دیوان:۵۰-۴۹)

ملاپریشان در شاعری و نویسندگی سادگی را می‌پسندیده است، چنان‌که می‌گوید:

وە ئیراد گرتەن وە سیغە سازی   تەرخینە دەر ئەسڵ تەرخوینە بێ

(دیوان، بخش اول، ص۵۰)

اما دلیل بر اطلاع وی از رموز شعر و شاعری اشعار اوست که در بعضی از بخش‌های آن به اصطلاحات فنی علم بلاغت و شعر اشاره می‌کند؛ مثلاً می‌گوید:

نە چوون شوعرای ئێغراق‌پەردازی   پەی دڵجوویی خەلق زەمانە سازی

نسبەت مەدەری مەخلووق وە خودا   لە موشەبە بە موشەبە ئەقوا

(دیوان:۵۰)

که اشاره به این اصل در دانش بیان دارد که در تشبیه مشبّهٌبه باید در وجه اعرف، اجلی و اقوا از مشبّه باشد. گذشته از این، اطلاع ملاپریشان از جریانات رسمی شعر فارسی در زمان شاعر است که یکی از این جریان‌ها «ساقی‌نامه‌سرایی» است که آغازگر آن نظامی در قرن ششم بوده است و بعداً در قرون هفت و هشت و بعد از آن رونق می‌گیرد و شاعران به تقلید از نظامی به نظم ساقی‌نامه می‌پردازند. ساقی‌نامه در عصر صفوی رواج فراوانی می‌یابد و «ملا عبدالنبی فخرالزمانی» در این دوره «تذکره‌ی میخانه» را در شرح حال شاعران ساقی‌نامه سرا می‌نویسد (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۸۱). ملاپریشان هم از این جریان برکنار نمانده و ساقی‌نامه‌ای سروده است که با بهترین ساقی‌نامه های ادب فارسی پهلو می‌زند. از این به بعد به ساقی‌نامه به طور اعم و ساقی‌نامه ملاپریشان به طور اخص پرداخته می‌شود.

ساقی‌نامه:

ساقی‌نامه که جولانگاهی است برای اظهار عواطف شاعرانه در پاره‌ی ناپایـداری و بیهـودگی جهـان و هستی آن و عاقبت دردانگیز فرزندان آدم در این دنیای گذران و فناپذیر. در واقع راهی اسـت بـرای پنـاه بردن به عالم مستی و بی‌هوشی برای رهایی از دردها و غم‌هایی که بار منت این هسـتی دروغـین را بـر دوش انسان می‌گذارد. شهود جلوه‌ی راستی و حق است در مصطبه‌ی پیر مغان و رها شدن از تهمت کفر و ایمان، شناخت خود است در بی‌خودی و اعتکاف در خلوت‌خانـه‌ی دل و آمـادگی اسـت بـرای سـیر در لاهوت و ملکوت خداوند (حسینی کازرونی، ۱۳۸۵: ۱۵-۱۳).

در این اشعار که شاعر آن را خطاب به ساقی می‌سراید و چنگ در دامن مغنی می‌آویزد. غم‌های بزرگ و دیرین انسان بیان می‌شود و از ساقی و مغنی درخواست می‌شود که با پیمودن پیمانه و نواختن پـرده‌ای دلنواز انسان را در عالم مستی فروبرند تا دمی از این اندیشه‌ها رهایی یابـد و بـدین گونـه علاجـی بـرای دردهای بی‌درمان دیرین خود می‌طلبد و از ساقی و مطرب می‌خواهد کـه گـره مشـکلاتش را بـا افیـون خویش باز کنند (صفا، ۱۳۸۴: ۸-۲۷۵).

همان‌گونه که قبلا نیز اشاره شد واضع این نوع شعر را باید نظامی گنجوی شاعر سـده ششـم دانسـت، هر چند که نظامی به صورت مستقل به نظم ساقی‌نامه نپرداخته است. بلکه ابیات پراکنده‌ای در خلال اثر حماسی خود، اسکندرنامه، خطاب به ساقی و مطرب آورده است که بعداً سرمشق شاعران در سـاقی‌نامـه-سرایی قرار گرفته است که نهایتاً آن را به صورت ساقی‌نامه‌ای مستقل استخراج و مرتب کرده‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۹۰و۲۸۸).

شاعران بعد از نظامی به تقلید از وی به نظم این نوع اشعار پرداخته‌اند و از ناپایـداری جهـان و عاقبـت تلخ بشر شکوه‌ها سر داده‌اند. چون اسکندرنامه‌ی نظامی در قالب مثنوی و در بحر متقارب مثمن محذوف یا مقصور (فعولن، فعولن، فعولن، فعل) سروده شده است. این وزن و قالب را برای سـرودن نیـز انتخـاب کرده‌اند. هر چند که بعضی دیگر از شعرا وزن و قالب‌های دیگری را بـرای سـرودن سـاقی‌نامـه انتخـاب کرده‌اند. همانند قالب ترجیع‌بند و وزن هزج مـثمن اخـرب مکفـوف محـذوف (مفعـول مفاعیـل مفاعیـل فعولن). نخستین کسی که به این ابتکار دست زد «فخرالدین عراقی همدانی» بود که قالب ترجیـع‌بنـد را انتخاب کرد و در بحر هزج ساقی‌نامه‌ای با مطلع زیر سرود:

در میکده با حریف قلاش　　　بنشین و شراب نوش و خوش باش

و با بیت ترجیع:

در میکده می‌کشم سبویی　　　باشد که بیابم از تو بویی

(عراقی، ۱۳۷۰: ۱۳۳)

که بعداً مورد توجه شاعران قرارگرفت و ساقی‌نامه‌سرایی علاوه بر وزن متقارب و قالب مثنوی در ایـن وزن و قالب نیز رایج شد. بعداً هم قالب ترکیب بند را اختیار کردند. سرودن ساقی‌نامه به صورت مسـتقل

بعد از نظامی و در قرن هفتم رواج می‌یابد. و درقرن هشتم یکی از جریان‌های رایج شعر می‌شود. حافظ هم در این قرن ساقی‌نامه‌ای در قالب مثنوی و به بحر متقارب می‌سراید. خلاصه نظم ساقی‌نامه در قرن هشتم و قرون بعد از آن رواج و رونق خاصی می‌گیرد.

ساقی‌نامه ملایریشان

گفته شد ملایریشان از شعرای اواخرقرن هشتم و اوایل قرن نهم می‌باشد. بنابراین به طور معمول از جریان ساقی‌نامه‌سرایی نباید برکنار مانده باشد. به همین دلیل ملاپریشان همگام و همراه با دیگر شعرا در این راه قدم گذارده است و ساقی‌نامه‌ای را به زبان لکی سروده است که در قالب مثنوی است و وزن آن نیز وزن خاص شعر لکی، یعنی وزن هجایی است. در ساقی‌نامه‌ی "ملایرشان" خبری از مغنی نیست و خطاب "ملا" فقط به ساقی است. ملا در این ساقی‌نامه ژرف‌ترین اندیشه‌های عرفانی را مطرح می‌نماید و از ساقی مدد می‌خواهد که به کمک باده‌ی خویش وی را سرمست کند تا از غرور این هستی ظاهری و دروغین رها شود و توضیح می‌دهد که این شراب، شراب شهود و معرفت حق است که از جام توحید آن را می‌نوشد و با شراب حریفان رد که نهی شده‌ی خداوند است و عقل را از بین می‌برد، کاملاً متفاوت است و نوشیدن آن به انسان هستی واقعی می‌بخشد و وجود ذرّه مانند او را به هستی مطلق متصل می‌گرداند و بعد از فنا (فی الله) به (بقا باالله) می‌رساند. در واقع ملاپریشان می‌خواهد به کمک ساقی عالی‌ترین مراحل سلوک روحانی خویش را طی کند.

ملاپریشان در این ساقی‌نامه اوج شکوفایی شعری و تعالی روح و اندیشه خود را به نمایش می‌گذارد تا آنجا که ساقی‌نامه‌ی وی در پهنه‌ی ادب لَکی بی‌نظیر است و در تقابل با ساقی‌نامه‌های زبان فارسی، از آنها چیزی کم نمی‌آورد و با بهترین و عالی‌ترین نمونه‌های آنها نیز پهلو می‌زند تا آنجا که کمتر لک زبانی است که بیت نخست این مثنوی را خصوصاً با اجرای زیبای آقای رحمان‌پور در یاد و خاطر خویش نداشته باشد. حال جهت آشنایی بیشتر متن کامل ساقی‌نامه‌ی ملاپریشان که در بخش دوم دیوانش آمده است آورده می‌شود:

ساقی باوەرێ جامێ پەی مەستی — سوودم مەستیەن ژیان ژە هەستی
جامێ کە مەغزم باوەرۆ وە جۆش — دونیا و مافیها بکەم فەرامۆش
نە ژو بادەی بەزم حەریفان ڕەد — مونهی ئەڵڵاە موزیلی خەرەد
مەستان مەجاز دیون مەست نیەن — هەوا پەرەستان حەق پەرەست نیەن
ژەو بادەی بێ‌غەش خومخانەی دێرین — مەشری مەرد ئەفکەن تەڵخ لەب شیرین
بدەر تا یەک جا پاک ژە گوناە بووم — مەستی باوەرۆ فەنا فیللا بووم
موسەڵمانی کەر من تشنە کامم — کافر وە زوهدم مورید جامم
فەدات بام ساقی تەڕ زوانم کە — من دەردە دارم دەوای گیانم کە

ژه جام تەوحید یەک جا مەستم کە | ژەرەی ناچیزم تو باو هەستم کە
بدەر بنۆشم وە یاد مەستان | پەنجەی ئیبلیس پێچ، خوداپەرەستان
ساقی پڕ بکەر جام یەک مەنی | شایەد بوگزەرم ژە ما و مەنی
بێ تا بنۆشم وە یاد کەسێ | زندەگی مەرگەن بێ ئەو نەفەسێ
یک نەفەس وە ئەو گەر ڕوودەر ڕوو بووم | کافرم ئەگر جوویای مینوو بوم
چە حاجەت وە خولد، حوور و قسوورەن | حوور پەرەست نیم دووسم مترووورەن
زاهد تو وە حوور و بهشت بەرین | من وە خاک کۆی دلڕۆبای دێرین
من و ئاب عشق خاکم سرشتەن | یەک جەفاش وەلام چوون هەشت بەهەشتەن
هەر تیرێ ژە شەست ساف دلبەرەن | ژەهرش ژە میوەی تووبا خوشتەرەن
بێ زەخم خەدەنگ مژەی دلارام | نەنگەن پا نیاین وە سەحرای قیام
دەرعەین مەستی بەلکەم یاریم کێن | نەوا بلەغزم نگەهداریم کێن

(دیوان، بخش دوم: ۱۰و۹)

بیان نتایج

"ملاپریشان" شاعر عارف و دانشمندی لَک زبان است که از نام، نسب، زادگاه، مدفن، فرزندان و نحـوه-ی زندگی او اطلاع چندانی در دست نیست. فقط در بعضی دست‌نوشته‌ها نام او را «محمـود» دانسـته‌انـد که چندان قابل اعتماد نیست. در مورد زادگاه او به طور خلاصه می‌توان گفت که زادگاه او به گسـتردگی تمام مناطقی است که لَک زبان‌ها در آن مناطق به سر می‌برند. هرچند بعضی او را اهـل سلسـله، دلفـان، دینور و غیره دانسته‌اند و این اقوال و ادعاها نیاز به تحقیقات بیشـتر دارنـد. بـه هـر صـورت در احـوال و زندگی ملاپریشان جز این نمی‌توان گفت که وی را «ملا پریشان» مـی‌گفتـه‌انـد و در شـعر «پریشـان» تخلّص می‌کرده است و از علمای نیمه دوم قرن هشتم و احیاناً اوایل قرن نهم بوده است.

"ملاپریشان" از علوم مختلف بهره‌ها داشته است و خود در مباحثه‌ی با "شیخ رجب برسی" به ایـن امـر اذعان می‌کند. از اشعار ملاپریشان برمی‌آید و با توجه به تأویلاتی که از حروف و کلمات می‌نماید، معلـوم می‌شود که از پیروان فرقه حروفیه (نقطویه) می‌باشد. در واقع باید دانست که ملاپریشـان شـیعه‌ی اثنـی عشری بوده است و این مطلب علاوه بر این که وی ساکن لرستان بوده و مردم ایـن خطـه بـه حـب آل علی(ع) شهره بوده و هستند، به داشتن مذهب تشیع در طول تاریخ معروف بوده‌اند، از جای جـای دیـوان ملاپریشان نیز مستفاد می‌گردد و از مرثیه‌ای که در سوگ سالار شهیدان گفته است، نیـز ایـن نکتـه بـه خوبی استنباط می‌شود.

از ملاپریشان اشعار و دست‌نوشته‌های بسیاری برجای مانده است. دیوان ملاپریشان به تصحیح مرحوم "غضنفری" از دو بخش تشکیل شده است؛ بخش اول شامل «پریشان‌نامه» که حدوداً در بیست و شش بند سروده شده است و در هر بند از موضوعی سخن به میان آورده است. بخش دوم شامل اندرزها، ستایش‌ها، نیایش‌ها و طلب آمرزش ملا از درگاه حق است. تمام این اشعار در قالب مثنوی و به وزن هجایی سروده شده‌اند و دارای درون‌مایه‌ی دینی و عرفانی هستند.

ملاپریشان از آیات و احادیث و روایات اسلامی به صورت تلمیح، تضمین، اقتباس و غیره بسیار استفاده کرده است تا آنجا که کمتر صفحه‌ای از دیوان وی است که در آن به چند آیه یا روایت اشاره نشده باشد. این امر حاکی از آشنایی و غور ملاپریشان در بحر معارف قرآنی و اسلامی است.

ملاپریشان با رموز و دقایق شعر و شاعری آشنا بوده است و شاعری واقعی را موشکافی و مطلب‌گویی می‌داند و در شاعری و نویسندگی سادگی را می‌پسندیده است. گذشته از این، ملاپریشان از جریانات رسمی شعر فارسی زمان خود اطلاع داشته است که یکی از این جریان‌ها ساقی‌نامه‌سرایی است که ملاپریشان هم از این جریان برکنار نمانده و ساقی‌نامه‌ای سروده است که با بهترین ساقی‌نامه‌های ادب فارسی پهلو می‌زند.

منابع و مآخذ:

- تهرانی، شیخ آقا بزرگ (۱۳۷۳) **الذزیعه الی تصانیف الشیعه**، محمد آصف فکرت، مشهد، آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- حافظ برسی، رجب بن محمد (۱۳۸۵) **مشارق الانوار و مشــرق الاذکــار**، تهـران، چـاپ افست.
- حسینی کازرونی، سید احمد، **ساقی‌نامه‌ها**، تهران، زوار.
- کاظم موسوی، بجنوردی (۱۳۷۵) **دایره المعارف بزرگ اســلامی**، مرکـز دایـره المعـارف بزرگ اسلامی، ذیل «بُرسی».
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۲) **انواع شعر فارسی**، شیراز، انتشارات نوید.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) **انواع ادبی**، تهران، باغ آیینه.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۴) **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۴، تهران، فردوسی،چاپ سوم.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۴) **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۴،تلخیص از دکتر محمد ترابی، تهـران، فردوسی، چاپ چهارم.
- عراقی، فخرالدین ابراهیم همدانی (۱۳۷۰) **کلیات**، به کوشــش سـعید نفیســی، چـاپ ششـم، تهران، انتشارات سنایی.
- فخرالزمانی قزوینی، مـلا عبـدالنبی (۱۳۶۷) **تــذکره‌ی میخانــه**، تصـحیح احمـد گلچـین-معانی،تهران،اقبال.
- ملاپریشان (۱۳۶۱) **دیوان**، به تصحیح و اهتمـام اسـفندیار غضـنفری، خـرم‌آبـاد، انتشـارات چاپخانه رشنو.
- ملاپریشان (۱۳۳۵) **دیوان**، به تصحیح و اهتمـام فـتح‌علـی حیـدری زیبـاجویی، کرمانشـاه، انتشارات چاپخانه محمدی.

پایگاه‌های اینترنتی

)http://dinevar.blogfa.com/post-33.aspx-
www.xoshawisty.mihanblog.com/post/101-
- *www.cgie.org.ir/shavad.asp?id=130&avaid=551*

نقش اسطوره در ادبیات کُردی از دیدگاه روان‌شناسی

دکتر احمد امانی[®]
شیدا فتحی[®®]

چکیده:

انسان موجودی زیستی، روانی، اجتماعی واسطوره‌ای است و بدون این نگاه به انسان نمی‌توان شناخت بهتری از او به دست آورد. توجه به بعد اسطوره‌ای بودن در انسان را می‌توان از طریق روان‌شناسی یادگیری فرهنگی تحلیل کرد. این مکانیسم فرآیندی است که آموزه های موجود در فرهنگ‌های مختلف را در فرهنگ خاص هر منطقه، سینه به سینه انتقال می‌دهد. اسطوره کلمه‌ای معرب است که از واژه یونانی «هیستوریا» به معنی جستجو، آگاهی و داستان گرفته شده است. اساطیر نشان دهنده فرهنگ و نحوه‌ی تفکر مردمان در دورانهای کهن است، زبان گویای تاریخی است که در آن نیازها، آرزوها، ناکامیها و ایده‌آلهای بشر را می‌توان یافت (یونگ، ۱۳۷۸). اسطوره عمری به قدمت تکامل انسان دارد و با این نگاه اگر دوران کودکی یک انسان را به عنوان دوران آغازین رشد بشر در نظر بگیریم (دیدگاه اریک فروم) فرآیند تکامل کودک با محیطش (انسان‌های اولیه با طبیعت) بیشتر پردازش هیجانی – عاطفی بوده است. بر اساس نظریه "لوریا" در روان‌شناسی فیزیولوژی آمیگدال (مرکز پردازش هیجانی– عاطفی) در افراد زودتر از قشر مغز (مرکز پردازش عقلانی) رشد می‌کند و با درک این مهم گویی زبان آمیگدالی انسانهای اولیه زیر ساخت پردازشهای هیجانی – عاطفی با قدرت تخیل بالا و جان پنداری به محرکهای پیرامونی بسترسازی و شکل‌دهی به اساطیر بوده است. فروید اساطیر را رسوبات فرآیندهای ناخودآگاه تلقی کرد که از طریق مکانیسم فرافکنی برون ریزی می‌گردد و "یونگ" نیز با ژرفانگری بیشتر به لایه عمیق‌تری در شخصیت انسان اشاره نمود که آن را «ناخود آگاه جمعی» تعریف کرد که درانسان-ها عمومی و فراگیر و در همه یکسان است و زیرلایه روانی مشترکی را تشکیل می‌دهد که سرنوشت فرافردی دارد و درون هر فرد حضور دارد (روتون، ۱۳۷۸). ادبیات کُردی بسان ادبیات کُهن جهان و ایران

[®] استادیار دانشگاه کردستان.

[®®] کارشناس ارشد کتابداری و اطلاع رسانی و کارشناس مطالعه مفید اداره کل امور کتابخانه‌های عمومی استان کردستان.

تحت تأثیر اساطیری است که همواره در جهت دهی و کسب بینش و بصیرت، تغییر، امید و آرزو و ایجـاد صلح روانی بین انسان و طبیعت پیامهای خود را به انسان می‌دهد. نقـش اسـاطیر قهرمـان، خیـر و شـر، نوروز، آتش، عشق، آفزینش، خدا و.... در متون و ادب کُردی در قالب مفاهیم و مصداقهای خـاص وجـود دارد که در فرایند روان‌شناسی یادگیری فرهنگی پیامهای خود در رویـه‌هـای روانـی، عقلانـی، عـاطفی، هیجانی و معنوی منتقل کرده است که قدرت تخیل و پردازش هیجانی در مخاطبین بر وسعت این مهـم شاخ و برگ بیشتری داده که رنجها، ناکامی‌ها، آرزوها، و ایده‌آل‌گرایی‌ها را برای انسان معنای دگری می-دهد. این مقاله با نگاهی تحلیلی به بررسی نقش اسطوره در ادبیات کُردی از منظر روان‌شناسی می‌پردازد.

واژه های کلیدی: اسطوره، روان‌شناسی یادگیری فرهنگی، ناخودآگاه جمعی

مقدمه

اسطوره آئینه تمام‌نمای زندگی ملتهاست آنجا که تاریخ و باستان‌شناسی سکوت می‌کند، اسطوره بهترین بذرآگاهی برای ذهن‌های جستجوگر است. اساطیر نشان‌دهنده فرهنگ و نحوه تفکر مردمان در دوران‌های کهن است. اسطوره‌های هر ملتی از رازها و رمزها و نیازهای آنان سخن می‌گوید. اسطوره ایده‌آل‌ها و آرزوهای انسان را می‌نمایاند و شکاف بین من واقعی و من ایده‌آل را در اینان پلی ارتباطی برقرار می‌کند. اساطیر نماینده تداوم زندگی فرهنگی یک ملت و به نوعی تاریخ است. اسطوره‌ها در بعد نمودی خود در هیبت افسانه‌ها و قصه‌ها خود را نشان می‌دهند. آن زمانی که در جریان یادگیری فرهنگی اسطوره‌ای سینه به سینه نقل می‌گردد فرد با لایه‌های ژرفای شخصیتی خود رابطه پیدا کرده و روح را متأثر و به حرکت در می‌آورد. در طی این فرآیند انسان یاد می‌گیرد، ارتباط من روح خود را تکامل ببخشد، مفهومی که عنصری مهم در تحول روح و سلامت روان‌شناختی محسوب می‌شود (فتحی، ۱۳۸۰). یکی از نیازهای بشر نیاز به شنیدن و شنیده شدن است، این نیاز از نیازهای عمیق روان‌شناختی انسان‌هاست که روان تحلیل‌گران به آن انتقال آینه‌ای[1] می‌گویند؛ آنگاه که شخصی شنیده می‌شود، درست مانند آن است که در شبکه روابط اجتماعی‌اش لمس می‌شود (همان منبع). پس اسطوره‌ها در نیازهای بشر جایی دارند آنجا که باورها و ارزش‌های فرهنگی دست به خلق و آفرینندگی می‌زنند برای غلبه بر ناکامی‌ها و تحقق آرزوهای دیرینه به نقل و قصه‌گویی از اسطوره‌ها و همانندسازی با آنها در سینه‌های خود می‌پردازند.

مکانیسم پرسشگری در انسان بدون شک سوار بر تجربیات هدفمند دوران کودکی در فرآیند رشد اوست. درست آن زمانی که براساس مکانیسمی غریزی و جستجوگری فعال در فرار از رنج گرسنگی نوزادی با چرخاندن سر خود و گریه‌های مدام از رنج تولد، فعالانه نوک پستان‌های مادر را با مکانیسم مکیدن جستجو می‌کند. این از اولین مکانیسم‌های روحیه موجودی است که همواره در پی کشف، خلق و آفرینش است و به پیامد این روند در دوران کودکی، کودک والدین را در زیر بمباران چراهای متعددی از خود و محیط پیرامون قرار می‌دهد. شاید این همه کنکاش و کنجکاوی بشر سوار بر نیازی باشد که همان نیاز به آگاهی است که اینگونه کویر تشنه ذهن او را بسوی حقیقت و درک واقعیت می‌کشاند. توجه به انسان بدون در نظر گرفتن ابعاد آن میسر نیست. انسان موجودی زیستی، روانی، اجتماعی و اسطوره‌ای است. هر چند این ابعاد میان دالان‌های تودرتو بهم پیچیده‌اند اما کوتاه سخن اینکه بعد اسطوره‌ای بودن او ما را به عرضه بحث بیشتر می‌کشاند.

اسطوره:

---

[1] Mirror Transferense.

«اسطوره» کلمه‌ای معرب است که از واژه یونانی«هیستوریا»[1] به معنی «جستجو، آگـاهی و داسـتان» گرفته شده‌است. در زبان‌های «هند و اروپـایی» نیـز مشـتقاتی دارد. در (سانسـکریت Sutra) بـه معنـی داستان است، و در فرانسوی (Histoire)، در ادبیات انگلیسی به دو صورت (Story) بـه معنـی مکاتـب، داستان و قصه تاریخی و (History) به معنی تاریخ گزارش و روایت به کـار مـی‌رود. در زبـان و ادبیـات کُردی از همان واژه اسطوره بیشتر استفاده می‌گردد.

تعاریف متعددی درخصوص اسطوره در بین کسانی که این مهم را واکاوی کرده و سنجیده‌انـد، وجـود دارد؛ اسطوره نقل کننده سرگذشت قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ایست که در زمان نخسـتین، زمـان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است. به بیان دیگر: اسطوره حکایت می‌کند چگونه بـه برکـت کارهـای نمایان و برجسته‌ی موجودات فراطبیعی، واقعیتی چه کل واقعیت یا تنها بخشی از آن پا به عرصـه وجـود نهاده است. بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است، یعنی می‌گوید چگونه چیـزی پدیـد آمده و هستی خود را آغاز کرده است. اسطوره‌ها فقط از چیزی که به راستی روی داده و به تمامی پدیـدار گشته سخن می‌گوید. شخصیت‌های اسطوره موجودات فراطبیعی‌اند و تنها به دلیل کارهایی که در زمـان سرآغاز همه چیز انجام داده‌اند، شهرت دارند. اساطیر کـار خـلاق آنـان را بـاز مـی‌نمایاننـد و قداسـت یـا فراطبیعی بودن اعمالشان را عیان می‌سازند (میرچا الیاده، ۱۳۸۲). اسـطوره را بایـد داسـتان و سرگذشـتی مینوی (آسمانی و مربوط به فراسوی جهان مادی) دانست که معمولاً اصل آن معلوم نیست و شرح عمـل و عقیده، نهاد و یا پدیده‌ای طبیعی است به صورت فراسویی که دسـت‌کـم بخشـی از آن، از سـنت‌هـا و روایت‌ها گرفته شده و با آیین‌ها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد. در اسـطوره وقـایع از دوران اولیـه نقل می‌شود و شخصیت‌های آن فراطبیعی بوده و همواره هاله‌ای از تقدس و قهرمان‌های مثبت آن را فرا گرفته است (آموزگار، ۱۳۷۸).

دیدگاه روان‌شناختی اسطوره:

"فروید" بعنوان پدر روانکاوی اولین کسی بود که در تبیین حـالات روانـی بشـر و فرآینـد رشـد روانـی، جنسی از کودکی تا پیری به تحلیل اساطیر و نقش‌پذیری آنها در روان انسان پرداخت. فرویـد اسـاطیر را رسوبات فرآیندهای ناخودآگاه[2] تلقی کرد و از طریق اسطوره‌های یونانی به تبیـین حـالات روانـی انسـان پرداخت. از نظر "فروید" «دریافت درونی و تیره و کار دستگاه روانی شخص محرک اوهامی است که بطور طبیعی به بیرون و معمولاً به آینده و فراسوی جهان افکنده می‌شوند». اوهام معرف که کـاملاً در نتیجـه فرافکنی روانی پدید آمده‌اند، شامل عقاید ما درباره جاودانگی، کیفر و جهان پس از مرگ اسـت و همگـی تنها بازتاب‌های روان درونی ما و اساطیر روانی‌اند (روتون، ۱۳۷۸). با این دیدگاه فروید مکانیسم فرافکنـی را در روند شکل‌گیری اساطیر مورد توجه قرار داده و ناخودآگاه را نهانخانه‌ای تصور می‌کرد کـه رؤیاهـای

---

[1]. historia

[2]. unconsicones.

جنسی در آن ذخیره می‌گردد و ذهن خودآگاه از آن بی‌خبر است، درنتیجه اساطیر برآمده از جنسیت‌اند که در رسوبات ناخودآگاه قرار دارند.

از سوی دیگر "یونگ" با دیدگاه روان‌تحلیلی خود به نقش ناخودآگاه "فروید" در شکل‌گیری اساطیر بسنده نکرد و با پی بردن به بعد دیگری از روان انسان معنای ژرفاتری را از اسطوره به دست آورد. او دو سطح در روان را تحلیل کرد: سطح فوقانی عبارتست از: «ناخودآگاه فردی»[1] که درست زیر خودآگاه قرار دارد و به گفته فروید ظرفی برای سرکوبی‌هاست، اما در زیر آن لایه ژرفتری به نام «ناخودآگاه جمعی»[2] قرار داد که اسرار آن با فنون فرویدی (لغزش‌های زبانی، آزمون تداعی واژگان، آشکارسازی نمادها و....) ناگشودنی است، ناخودآگاه جمعی عمومی و فراگیر است، در همه افراد یکسان است و بنابراین زیر لایه روانی مشترکی را تشکیل می‌دهد که سرشت فرافردی دارد و درون فرد فرد ما حضور دارد. یونگ درون‌های ناخودآگاه جمعی را «کهن‌الگو»[3] خواند و همین کهن‌الگوها هستند که تصاویر کهن الگو را می‌سازند که از طریق اساطیر، رؤیاها، هنر و ادبیات یا آنها آشنائیم، تصاویری جهانی که از دورترین روزگاران وجود داشته‌اند ناخودآگاه جمعی که نشست آن چیزی است که در حین قطور نوع انسان و گذشته نیاکان آموخته شده است، به همان گونه‌ای که (اسید دی اوکسی ریبونوکلئیک DNA) در انسان، توده‌ای از گذشته‌های اوست (مونل واینر، ۲۰۰۰).

این خاطرات پنهانی نه فقط شامل بشر اولیه است بلکه خاطرات مربوط به اجداد حیوانی آدم‌نمای بشر را هم دربرمی‌گیرد. (فوردهام، ۱۳۵۱). یونگ معتقد است تمام افراد بشر دارای ناخودآگاه جمعی یکسانی هستند که به دلیل شباهتی است که در ساختار مغز آنها به علت تکامل و تطور عمومی گونه انسان وجود دارد. آنچه بدین‌سان به ارث برده‌ایم یا به اصطلاح این خاطره نوعی که داریم در واقع به معنی امکان بازسازی تجربیات سال‌های گذشته است (یونگ، ۱۹۶۹).

«ناخودآگاه جمعی» سبب می‌شود در ما آمادگی‌های قبلی نسبت به آنچه در پیرامونمان هست پدید آید و ما را وادارد به گونه‌ای گزینشی نسبت به جهان واکنش نشان دهیم. فرآیندهای روانی نیاکان ما تعیین کننده رویکرد ما به جهان و برداشت ما از آن است. برای نمونه هر بشر از هنگامی که پا به جهان می‌گذارد، این استعداد را دارد که در حیات ویژه و به صورت‌های خاص ادراک یا اندیشه کند که با گذشت زمان به وسیله تجارب شخصی تکامل می‌یابد. با این تفاسیر، در نگاه مشترک یونگ و فروید: اسطوره‌شناسی دانشی است که از فرافکنی نمادین تجربیات روانی نوع بشر به وجود آمده است (او داینگ و لودیمیر والتر، ۱۳۷۹).

---

[1] Personal unconsicones.

[2] Collective unconsicones.

[3] archetype.

با توجه به وجود ناخودآگاه جمعی و شکل‌گیری الگوهای کهن (آرکی‌تایپ‌ها) در روند بـه وجـود آمـدن اساطیر، امروزه دیدگاه‌های نوین علم روان‌شناسی بر روی کلیدواژه‌ای مهم بحث می‌کند که ضرورت این مهم به فرآیند به وجود آمدن اسطوره‌ها معنای تازه‌تری می‌دهد.

«ذهن هیجانی»[1] زیرساخت آغازین تعامل بشر اولیه با محیط پیرامون خود بوده است و با این نگـاه بـا توجه به اینکه قدرت تخیل بشر و شاخ و برگ دادن به پدیده‌ها از خصوصیات ذهـن هیجـانی مـی‌باشـد می‌توان به «آرکی‌تایپ«های یونگ نگاه ملموس‌تری کرد. در طول تکامل بشر در تعامل بین او و محیط پیرامون موقعیت‌ها همواره بارها و بارها تکرار شده‌اند. نقش بستن مجموعه هیجان‌ها در سلسـله اعصـاب (ذهن هیجانی) به شکل‌گیری فطری و خودکار برخی از رخـدادها در نهـاد بشـر گـواه بـر ارزش حیـاتی آنهاست (گلمن، ۱۳۸۲). زیست‌شناسان تکامل‌گرا معتقدند که واکنش‌های خودکاری از این دست (فرآینـد ترس انسان اولیه از خطرهای پیرامونی) در دستگاه عصبی نقش بسته‌اند، زیرا این واکنش‌هـا در دوره‌هـا بسیار طولانی و سرنوشت‌ساز، در دوران ماقبل تاریخ بشر فرق میان نابودی و بقا را رقم زده‌اند. پس ذهن هیجانی و ذهن خردگرا از مؤلفه‌های اساسی مغز انسان است، که در واقعیت امر ما دارای دو ذهن هستیم که یکی فکر می‌کند و دیگری احساس می‌کند. از ابتدایی‌ترین ساختارهای مغز یعنـی سـاقه مغـز مرکـز هیجانی (ذهن هیجانی) بود که شکل گرفت. میلیون‌ها سـال بعـد در طـی تکامـل از ایـن قسـمت‌هـای هیجانی مغز بود که ذهن خردگرا (متفکر) یا قشر تازه مخ پدید آمد که بیانگر این واقعیت اسـت کـه مغـز متفکر از مغز هیجانی به وجود آمده است (گلمن، ۱۳۸۲).

با این استنباط به جرأت می‌توان گفت که منشأ اساطیر نیز از بهره‌گیری انسان با توجه به فرآیند رشـد و تکامل آن ذهن هیجانی می‌باشد. "لدو"[2] (۱۹۹۶) نیز مرکز پردازش‌های هیجانی در «امیگـدال»[3] را کـه از سیستم «لیمبیک»[4] ناشی می‌شود، مطرح کرد و بیان نمود که هیجان‌ها قبـل از شـناختواره‌هـا شـکل می‌گیرند. پس بشر اولیه آغاز تعامل او با محیط ذهن هیجانی بوده است و اسطوره‌ها نیـز، خاسـتگاه‌هـای اولیه دارند که ذهن هیجانی بشر در تحلیل پدیده‌های پیرامونی از قوه تخیل بیشتری بهـره مـی‌جسـت و چون هیجان‌ها مرزبندی کمتری را در خود می‌پذیرند، بدین‌سان اسطوره‌ها در جدال بین انسان و طبیعـت به وجود می‌آمدند و در ترس‌ها، ناکامی‌ها، آرزوها، ایده‌آل‌گرایی‌ها خلاء روانی انسان‌ها را پر می‌کردند.

زبان بشر گذشته با بهره‌گیری از ذهن هیجانی برگرفته از رمزها، نشانه‌ها و آواهای طبیعت بود و گویی یک زبان مشترک بین انسان و طبیعت وجود داشت که آنجا اسطوره‌ها متولد می‌شدند، که "اریـک فـروم" نیز از رازها، سمبولها و نشانه‌ها بین انسان و طبیعت بعنوان مـادر اولیـه از «زبـان از یـاد رفتـه» صـحبت

---

[1]. Amotional mind

[2]. Ledoux

[3] Amigdal.

[4] Limbic.

می‌کند. این زبان مشترک به تناسب فرهنگ‌های خاص، معنایی ویژه پیدا می‌کرد و هر ملت و فرهنگی با توجه به ارزش‌ها و اعتقادات خود اسطوره‌های خاصی را خلق می‌کردند. زبان طبیعت، گاه در سکوت مرگبار شبی تاریک، رعد و برقی جان‌فرسا، زلزله‌ای غیرمنتظره و طوفانی سرسام‌آور انسان گذشته را به تسلیم خود وامی‌گذاشت و امنیت روانی او را به مخاطره می‌انداخت. انسان نیز برای کنترل، حفظ امنیت روانی، تغییر و امید به آینده به اسطوره‌های خلق شده با شاخ و برگ‌های فراوان پناه می‌برد که ناکامی تجربه شده را و یا سؤال به ذهن آمده را معنایی دگر پیدا کند.

بدین‌سان اسطوره‌ها حاصل زبان از یاد رفته انسان و طبیعت می‌باشند که به صورت نشانه‌های رمزی ترجمان خاصی را پیدا می‌کنند. (یونگ, ۱۹۶۴) بیان نمود که انسان تنها موجودی است که از نشانه‌های رمزی استفاده می‌کند و از این طریق می‌تواند بسیاری از نیازها و میل‌ها و هدفهای خود به وسیله نشانه‌های رمزی، مانند واژه‌ها، رؤیاها، اثرهای ادبی و هنری، موسیقی، نقاشی و... نمایش دهد، یا حتی به دست آورد. یکی از فوائد نشانه‌های رمزی این است که جای انگیزه‌ها غریزی و تمایلاتی را که ابراز آنها مقتضی، مناسب و یا مقدور نیست، می‌گیرند و به تسکین یا تخفیف تنیدگی و ناراحتی که ناشی از عدم ارضای آنهاست می‌پردازند (سیاسی، ۱۳۷۴).

اسطوره‌ها نیز درست در زمان‌های خاص خود به داد دستگاه روانی انسان‌ها آمده و رمزها و نشانه‌های واکنشی از ناتوانی انسان می‌شدند و در مقابله با درماندگی‌ها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس از حوادث غیرمترقبه قدرت تخیل نهایت فعالیت خود را در این زمینه انجام می‌داد. خدایان به این ترتیب خلق می‌شوند و سپس به شهریاران و پهلوانان زمینی تبدیل می‌گردند و گاهی به عکس از شخصیتی تاریخی یا قهرمان معمولی، موجودی اسطوره‌ای شکل می‌گیرد؛ به این صورت که همه ویژگی‌های یک موجود خارق‌العاده را به او نسبت می‌دهند و به تدریج با این ویژگی‌ها قهرمان از صورت موجود بشری عادی خارج می‌شود (یونگ، ۱۹۶۷).

اسطوره‌ها همچنین نشانه‌ای از عدم آگاهی بشر از علل واقعی حوادث است. انسان به پیروی از تخیل خود برای رویدادها علت و انگیزه می‌تراشد و به این ترتیب تخیل را با واقعیت‌ها پیوند می‌دهد (آموزگار، ۱۳۷۶). پس می‌توان گفت که آن زمان که «کرتکس مغز» انسان‌ها رشد نکرده بود و ذهن خردگرای او در سیطره ذهن هیجانی‌اش بود، عدم آگاهی او گاه سبب می‌شد که ترس و ناکامی‌های روزمره را که به عنوان رؤیا در ذهن او متجلی می‌شد، نتواند از واقعیت جدا کند؛ پس بشر گذشته توان جدایی رؤیاها از واقعیت‌ها را نیز خوب نداشتند و شاخ و برگ‌های پدیده‌های موجود در رؤیاهای خود را با قدرت تخیل بالا برای همدیگر به عنوان واقعیت، سینه به سینه نقل می‌کردند که بدینسان خاستگاه اسطوره‌ها می‌شدند.

اسطوره‌ها و ادبیات کُردی

ایران سرزمین تضادهاست، سرزمینی است که اقوام و ملت‌های مختلف در تعامل با همدیگر بودند. اسطوره‌ها نیز همواره در صحنه فرهنگ لباس‌های مبدل پدیدار می‌شوند که همان کهن‌الگوهای یونگ

هستند که به صورت‌های اصیل نمی‌توان به وضوح در فعالیت‌های فرهنگی آدمـی مشـاهده کـرد، بلکـه بصورت تمثیلی و استعاری در رفتار، گفتار و حالات افراد جامعه در قالب اسطوره و یا اشکال دیگر ادبیـات متجلی می‌شوند. ادبیات کُردی نیز همواره در مسیر اشاعه‌ی فرهنگی رشد کرده اسـت؛ یعنـی چنـان‌کـه فرهنگ‌های مختلف این سرزمین در طی مکانیسم‌های مختلف در همدیگر تداخل و نفوذ می‌کردند، ایـن مهم نیز در ادبیات ایران و کُرد مشهود است. به نظر مؤلف اسطوره‌هـای ایـران و کُـرد از همـدیگر جـدا نیستند چون زمان و مکان خاصی را برای پیدایش اسـاطیر نمـی‌تـوان در نظـر گرفـت و اسـطوره‌هـا در فرهنگ‌های مختلف در زیرساختی مشترک نمودی متفاوت را نشان می‌دهند. اسطوره‌هـا از مـتن ادبیـات شفاهی انسان‌ها در محاورات روزمره از طریق مکانیسم یادگیری فرهنگی سینه به سینه نقل مـی‌شـدند و در موقعیت‌ها و زمانها و رخدادهای خاص روان بشر بر عمق و ماورائی کردن آن می‌افزود.

در علم اسطوره‌شناسی به دو مفهوم برخورد می‌کنیم: «وجود» و «نمـود» اسـطوره؛ وجـود اسـطوره را می‌توان به استناد ناخودآگاه جمعی "یونگ" و کهن الگوهای موجود در آن کـه از میـراث نیاکـان بشـری است، درک و استباط کرد. فرهنگ‌های مختلف در ناخودآگاه جمعی بشـر بـا ایمـا و رمزهـای خـاص آن فرهنگ اساطیر خاص خود را دارند. یونگ در یک سخنرانی خود در ۱۹۲۲ اعلام کرد که اسطوره‌هـا بـه طور کلی تمامی آثار ادبی و هنری مانند موجوداتی زنده در متن فرهنگ رشد می‌کنند و شکوفا می‌شـوند. در واقع بنیادها و نهادهای اسطوره‌ای در طی تاریخ در نمادها و باورهای گوناگون آدمی در هم تنیـده‌انـد. آنها در «وجود» با هم یگانه‌اند اما در «نمود» از یکدیگر جدا هستند. پـس در وجـود اسـطوره در ادبیـات کُردی (زبان و اندیشه و هنر) یقین داشته و داریم. هر چند به صورت مکتوب در ادبیـات کُـردی ردپـایی دیده نمی‌شود، اما در بعد نمود اسطوره به راحتی می‌توان در ادبیات شفاهی و کتبی کُردی نقش اساطیر را درک کرد.

در این راستا می‌توان به «آرکی‌تایپ» یونگ و کهن‌الگوی قهرمان در ناخودآگـاه جمعـی اشـاره نمـود. اسطوره قهرمان، رایج‌ترین و شناخته شده‌ترین اسطوره‌هاست و ما آن را در اساطیر قدیم یونـان، روم و در قرون وسطا در خاور دور در میان قبایل بدوی می‌یابیم و در خواب‌های ما هم پدیـدار مـی‌شـود. اسـطوره دارای جاذبه‌ی فریبنده است و اگرچه کمتر به چشم می‌آید، امـا اهمیـت روانـی بسـیاری دارد. هـر چنـد اسطوره‌ها در جزئیات بسیار متفاوتند، (نمودها) اما هرچند بیشتر موشکافی می‌کنیم بیشتر متوجه می‌شویم که ساختارشان (وجود) بسیار شبیه یکدیگرند و گرچه توسط گروه‌ها یـا افـرادی کـه هیچگونـه رابطـه‌ی مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند، آفریده شده‌اند؛ اما همگـی الگوهـای جهـانی و مشـابه دارنـد. مـا همواره داستان‌های مشابهی درباره‌ی تولد معجزه‌آسا اما مبهم قهرمان مـی‌شـنویم و بـه نقـل شـواهدی برمی‌خوریم که حکایت از نیروی فوق بشری زودرس، رشد سریع در قدرت گرفتن و والا شدن، مبـارزه‌ی پیروزمندانه علیه نیروهای اهریمنی، گرفتار غرور شـدن و افـول زودهنگـام بـر اثـر خیانـت بـا فـداکاری قهرمانانه‌ای که به مرگ وی انجامیده‌اند (یونگ، ۱۳۷۸). این شخصیت‌های الهی درحقیقت تجلی نمادین

روان کاملی هستند که ماهیتی فراخ‌تر و غنی‌تری دارد و نیرویی را تدارک می‌بیند که من خویشتن فاقد آن است و از نقش شگرف آن‌ها چنین برمی‌آید که کار اصلی اسطوره‌ی قهرمان، انکشاف خودآگاه خویشتن فرد است؛ یعنی آگاهی به ضعف‌ها و توانایی‌های خودش به گونه‌ای که بتواند با مشکلات زندگی روبرو شود (یونگ، ۱۳۷۸).

در تحلیل اسطوره قهرمان، در ادبیات کُردی می‌توان به شجاعت، دلاوری، غیرت و رشید بودن کُردها اشاره نمود که همواره در افسانه‌ها و داستان‌های محلی نمودهای راسخی از خود به جای گذاشته‌اند.

"گزنفون" مورخ شهیر یونان (۴۳۰ ۳۵۲ ق.م) در مشاهدات خود از سرزمین کُردستان چنین ذکر می‌کند: سکنه این سرزمین را «کردوک«ها[1] می‌نامند. این مردم بسیار رشید و دلاور می‌باشند و هنوز تابع شاهان پارس نشده‌اند. در حین گذر سپاه یونانیان از سرزمین کُردستان «کردوک«ها زحمات زیاد به یونانیان رساندند، زیرا این‌ها مردمی هستند چست و چالاک و دلاور و اگر هم به یونانیان خیلی نزدیک می‌شدند، می‌توانستند به آسانی فرار کنند. (بدلیسی، ۱۳۷۳). هم‌چنین در شرفنامه‌ی "بدلیسی" به نقل از "استرابن"[2] درآمده است جوانان پارسی را چنان پرورش می‌دهند که در سرما و گرما و بارندگی بردبار بار آمده و ورزیده باشند، شب در هوای آزاد به حراست حشم بپردازند و میوه جنگلی بمانند بلوط و جز آن بخورند اینان را «کردک» گویند و «کردا» بمعنی مرد جنگلی و دلیر است. با استنباط از این رخدادهای تاریخی اسطوره‌ها در آموزش‌های رسمی و غیررسمی در میان طوایف و قبایل کُردها همواره در شکل‌گیری صفات غیور، جوانمرد، سلحشور، رشید و دلاور نقش بسزایی داشته است که حتی اسطوره قهرمان در ادبیات کُردی در نمادهای طوایف و قبایل این منطقه بصورت عقاب، شیر و ... مشهود می‌باشد. خشونت حاکم بر طبیعت سرزمین کُردستان و دفاع از قلمرو طوایف، همواره منوط به شجاعت و دلیری است که در جدال بین انسان و طبیعت و حملات غیرمنتظره طبیعت به او شکل می‌گیرد. بزرگان قبایل در داستان‌ها و افسانه‌های خود برای آموزش فرزندان در پیروزی نبرد با طبیعت و دشمن از شخصیت‌های اسطوره‌ای برای همانندسازی فرزندان خود استفاده می‌کردند و جوانان طایفه نیز در دنیای پنداری خود، خود را با اسطوره‌های قهرمان همانندسازی می‌کردند و صفات وطن‌دوستی و احترام به آب و خاک و در سوی دیگر احترام به ارزش‌های اسطوره منجر به شکل‌گیری شعر، نظم و نثرهای مربوط به رشادت، جوانمرد بودن، ایثار و فداکاری و زندگی شرافتمندانه در ادبیات کُردی گردیده است که نمود این اساطیر به صورت و زبان حیوانات مشهود است چنانکه صفات اسطوره در نمود «هه‌لّو» یا عقاب در بزرگ و جوانمردانه زیستن در زندگی روزمره مردمان این سرزمین خود را نشان داده است.

---

[1] Karduok.
[2] Strabon.

اسطوره (ضحاک و کاوه آهنگر) نیز در فرآیند اسطوره قهرمان و آرکی‌تایپ ناخودآگاه جمعی مردمان این سرزمین مثل سایر مناطق جهان به آثار هنری، مجسمه، نقاشی، شعر و تصویر و حتی اسم افراد نیز رسوخ کرده است. آنجا که خود واقعی انسان توان مبارزه با ناکامی‌های روزگار را نداشته باشد، براساس اصل خردمندی در روان و بدن، انسان به دنبال راه چاره گشته و با پناه بردن به اسطوره‌ها به شکاف بین من واقعی و من ایده‌آل می‌پردازد. در اسطوره (ضحاک و کاوه آهنگر)، "ضحاک" نماد ظلم و فریبکاری است و با بوسه اهریمن بر دوش او دو مار بر شانه‌هایش می‌روید. مار در ادبیات کُردی هم همواره نماد نیروهای شر و اهریمنی می‌باشد و صفات بد بودن را در ذهن متبادر می‌سازد با شاخ و برگ دادن قدرت تخیل به این اسطوره، ضحاک به صورت اژدهایی دارای سه سر، سه پوزه و شش چشم می‌شوند که در این میان با رمزگذاری در این اسطوره هر چند اهریمن قوی‌تر باشد از آن سو شخصیت قهرمان "کاوه آهنگر" باید قوی‌ترین جلوه کند تا بتواند بر اهریمن غلبه نماید. غلبه بر اهریمن گویی پیروزی بشر در طول تاریخ بر نیروهای شر بوده است. در این اسطوره مغز جوانان ایران خوراک مارهای "ضحاک" می‌شود که می‌توان به جدال بین جهل و آگاهی در رمزگشایی اسطوره‌ها و نقش این اسطوره در آموزش‌ها و زبان و ادبیات به صورت بیداری ملت‌ها و اقوام در برابر حاکمان و شاهان خود را نشان داده است. "کاوه آهنگر" با داشتن پیشه‌ی آهنگری، نماینده طبقه پیشه‌ور است که از نژاد کُردها بود و پسران او طعمه اهریمن (مارها) شده‌اند. با استفاده از رمزها و نمادها در اسطوره، "کاوه" با برافراشتن پیشبند چرمین خود که «درفش کاویانی» نام می‌گیرد، با بیدار کردن مردمان از ظلم‌های "ضحاک" این نیروی اهریمنی را از میان بردارد.

"کاوه آهنگر" در ادبیات کتبی و شفاهی کُردی همواره خود را به عنوان مظهری از اسطوره قهرمانی نشان داده است تا جایی که امروزه به صورت‌های مختلف نمودهای آن در آثار فرهنگی، اجتماعی، هنری و ادبی مشهود است.

نقش‌های اسطوره‌های اهورمزدا و اهریمن به عنوان نیروهای خیر و شر در ادبیات کُردی نیز نمودهای آن در نیروهای شر و اهریمنی به صورت شخصیت‌های دیو، جن و شیطان، فرومایه، پست، ریاکار، عوام‌فریب و ظالم مشهود بوده و این نیروها همواره در مقابل خویشتن ایده‌آل بشر ایستاده و مانع رشد و رسیدن به اهدافش می‌شوند. نمود اسطوره‌ها به صورت افسانه‌های دیو و پری، عقاب و کلاغ، شیر و روباه، دختر و دیو به زبانهای انسان‌ها، پرندگان و جانوران در ادبیات کُردی بازگو شده‌اند که در این افسانه‌ها در جدال بین نیروهای خیر و شر (اهریمن و اهورامزدا) در کشمکش‌ها و مبارزه‌های عبرت‌آموز، نیروهای شر یا ستمگران ناکام شده مجازات می‌شوند و حق به حق‌دار می‌رسد و یا مرگ جوانمردانه قهرمان صفاتی از وفا، ایثار و از خودگذشتگی و میهن‌پرستی را نشان می‌دهد. از سوی دیگر "اهورامزدا"یی یا خیر به صورت اسطوره عشق و قهرمان به خوبی‌ها دامن زده و به تحقق آرزوهای انسان در برابر ناکامی‌ها معنی تازه‌تری می‌بخشد.

نوروز نیز اسطوره‌ای است که در ایران باستان در میان «ایزدیان» وجود داشته و ایزدیان فرقه عجیبی هستند که در سرزمین‌های کُردنشین و ارمنی‌نشین به سر می‌بردند. ایزدیان روز اول سال را سر سال می‌نامند. در این روز خدایان بر تخت خود می‌نشینند و پیامبران و نزدیکان، یعنی ملازمان پیش او گرد می‌آیند و خدا به آنان می‌گوید: «من در میان شادی‌ها و ستایش‌ها به زمین فرود می‌آیم» آنان همگی در حضور خدا می‌ایستند و شادمانی می‌کنند (گلپایگانی، ۱۳۷۶). جشن سال نو ایزدیان، مفهوم زگموگ بابلی‌ها، جشن سکیا؛ جشن بابلی و ایرانیان و جشن بسیار معروف «مهرگان» در نوشته (کتیبه بیستون) در سنگ نوشته‌های "داریوش" همگی دال بر اسطوره‌ای بودن نوروز در نمودهای مختلف است. اسطوره‌شناسان ایرانی می‌گویند اعتقاد بر این بود که «نوروز» آن ساعتی است که در آن سپهر روان‌ها را برای ایجاد آفرینش به جنبش و حرکت درمی‌آورد (گلپایگانی، ۱۳۷۶).

بدین‌سان نوروز بعنوان یک اسطوره در فرهنگ و ادبیات کُردی هم وجود داشته و دارد و همواره در نمود اسطوره‌ای خود بعنوان نمادی از تغییر، حرکت، امید به آینده و آغاز، نوینی خود را نشان می‌دهد؛ در مناسک و آیین‌های نوروزی در کُردستان نیز همواره «آتش» خود نقش اسطوره‌ای دگر را پیدا کرده که از جنس نیروهای خیر و اهورامزدایی بود و به جنگ تاریکی یا اهریمن می‌رود و در کُردستان نوروز با سمبولی آتش برای غلبه بر تاریک‌ها و ناکامی‌های انسان برای امید به زندگی نوین خود را نشان می‌دهد. اسطوره نوروز در ادبیات کُردی در روابط‌های عاشقانه و انسانی بعنوان آمدن بهار، گل و سرسبزی طبیعت در دیدار با معشوق مبرهن می‌گردد. آن زمانی که عاشق در مقایل خود با نیروهای درونی‌اش به ناکامی برسد وعده تغییر و آمدن زمانی را در برای امنیت روانی خود پیش می‌کشد که در آن تغییر، حرکت و امید مشهود است. رقص و پایکوبی از مناسک نوروز در میان کردها و ادبیات خاص آن جایگاهی ویژه دارد گویی این رقص ترجمه رمزهایی از وجد و سماع برای یک اسطوره مینوی با برون‌ریزی هیجانی برای غلبه بر یک ناکامی توسط اسطوره قهرمانی می‌باشد که در نمود اسطوره نوروز منجر به همنوایی گروهی، همبستگی و روحیه مشارکت‌جویانه مردمان این سرزمین گردیده است، در سطحی که در آثار هنری و ادبی همواره نوروز ایجادکننده صلح روانی بین انسان و طبیعت و انسان و انسان بوده است. آن زمانی که زمستانی سخت مظهر باورهای پوسیده و کلیشه‌ای می‌گردد و افکار قالبی در برف‌ها و سرمای غول زمستان به کنج غارها و خانه‌های خود می‌روند، نوروز از آزاد شدن خود واقعی انسان از پنداره‌ها، افکاری و باورهای کلیشه‌ای خبر می‌دهد که نور و آتش و خورشید یاری‌گر انسان می‌شوند و سنگینی برف موجود بر روان انسان را با کلید واژه‌های حرکت و تغییر نوید می‌دهند. اسطوره نوروز مولد انرژی و حرکت است و آیین‌ها و مناسک آن همواره انسان را بسوی «بودن» و «شدن» سوق می‌دهد. گویی نوروز پالایش روانی عقده‌ها، تنگ‌نظری‌ها، ستیزه‌جویی‌ها و تعارضات درون شخصیتی افراد در بهبود روابط بین فردی‌شان می‌باشد و همواره مظهری برای پیدایش راه‌حل‌هایی است که انسان در بن‌بست‌های تنهایی و تعارضی خود در گذشته، حال و آینده قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری:

«اسطوره» آیینه تمام‌نمای زندگی ملت‌هاست، آنجا که تاریخ و باستان‌شناسی سکوت می‌کند اسطوره بذر آگاهی برای ذهن‌های جستجوگراست. مکانیسم جستجوگری فعال در انسان برای کشف ناگفته‌ها و نادیده‌ها زیرساختی به قدمت تولد بشر دارد. و انسان برای خودشناسی بهتر دست به کاوش در خود و محیط پیرامونش می‌زند. ابعاد زیستی، روانی، اجتماعی و اسطوره‌ای بودن انسان او را به دالان‌ها و تونل‌های تنگ و تاریک ضمیر باطنش می‌کشاند.

اسطوره رسوبات میراث‌های کهن نیاکان ماست که در ناخودآگاه به ارث گذاشته شده است. در این میان "یونگ" بعنوان یک روان تحلیل‌گر به ژرفای این لایه‌ها با رمزگشایی آواها، ایماها، نشانه، سمبول‌ها و رؤیاها بشر دست به کشف ناخودآگاه جمعی به عنوان یک زیرساخت مشترک در بشر زد. در این ناخودآگاه جمعی مؤلفه‌هایی وجود دارد که آنها را بعنوان (کهن الگو یا آرکی تایپ) نام برد از جمله آنها آرکی تایپ‌ها: قهرمان، خدا، کودک انیما و آنیموس[1]، پرستش، خیر و شر و... را می‌توان نام برد. اسطوره‌ها سوار بر موتور محرکه‌ای به نام کهن الگوها هستند که در فرهنگ‌های مختلف دارای وجود مشترک ولی نمودهای متفاوت خاص آن فرهنگ را دارند. آن زمان که انسان به دنبال آروزهای ناکام شده خویش، ناکامی‌های ناشی از جدال بین او و طبیعت و تعارض‌های درون روانی خود (شکاف بین من واقعی و من ایده‌آل)، خویشتن او جوابی را پیدا نمی‌کرد، دست به دامن اسطوره‌ها برای ایجاد یک صلح روانی با خود و طبیعت می‌زد و با قوه‌ی تخیل خود در آغازش بشر که سوار بر مغز هیجانی بود به شاخ و برگ دادن اسطوره‌ها می‌پرداخت و حقارت‌ها، نقص‌ها و آروزهای خود را با آنها برآورد می‌نمود.

در این میان ادبیات کُردی نیز با بهره‌جویی از (آرکی تایپ)ها "یونگ" در ناخودآگاه جمعی بشر در ادبیات شفاهی خود دارای وجود و نمود اسطوره‌هاست، هر چند مؤلف طی تحقیق خود به صورت مکتوب و عینی موردی مشاهده نکرده است، اما اساطیر ایران‌زمین با اشاعه‌ی فرهنگی این سرزمین پهناور همواره در هم تنیده‌اند و اسطوره‌های آن با نمودهای فرهنگ هر منطقه وجودی مشترک دارند. مثل اسطوره‌ی قهرمان، اهورامزدا، اهریمن (نیروهای خیر و شر)، نوروز و اسطوره‌ی آتش و نور و روشنایی.

اسطوره‌ی قهرمان در طبیعت سرزمین کُردستان خواستگاه دیرینه دارد و زیستن در این مرز و بوم با توجه به مشاهدات مورخان (گزنفون و...) منوط به تطابق و سازگاری جسمانی و روانی ویژه‌ای با اکوسیستم منطقه است که اینجا اسطوره قهرمان در نمودها و صفات متعددی در آثار ادبی و هنری کردها مشهود است، در قالب افسانه‌ها، داستان‌ها، نقاشی‌ها و شعرها به صورت نظم و نثر و بصورت شفاهی و ادبیات محاوره‌ای در آموزش‌های رسمی و غیررسمی کودکان این مرز و بوم مؤثر بوده است.

---

[1]. Anima and Animous

ادبیات کُردی سرشار از نمودهای غلبه‌ی نور بر تاریکی (اهورامزدا بر اهریمن)، از خودگذشتگی و ایثـار و غیرت و سلحشوری (اسطوره‌ی قهرمان) و امید، حرکت، تغییر و روابط عاشـقانه‌ی انسـان بـا طبیعـت و خود (اسطوره‌ی نوروز) بوده و می‌باشد.

بدینسان می‌توان گفت طبیعت کُردستان بدون شک در ذهن و روان مردمان (نقش اکوسیستم بر جسم و روان) اثربخش بوده و براساس دیدگاه‌های روان شالوده شناختی ادبیات کتبی و شفاهی این دیار نیـز از طبیعت آن بی‌بهره نبوده است. گویی اسطوره‌ها در طبیعت زیبا و خشن کوهستان‌ها (زبان مشترک انسان و طبیعت) خود را بیشتر می‌نمایانند و در دل سینه‌ها برای نقل شدن، آمادگی بیشتری را دارند. تا به ایجاد صلح روانی در بین انسان‌ها با خود و طبیعت و تغییر برای «شدن» گستره‌ی بیشتری ببخشند پس جایگاه اصیل اسطوره‌ها در (آرکی‌تایپ)ها و نیاز به شنیدن و شنیده شـدن، و در لایـه‌هـای عمیـق روان انسـان امروزی نیز وجود و نمود خود را حفظ کرده و خواهد کرد.

منابع فارسی:

۱ آموزگار، ژاله (۱۳۷۶) **تاریخ اساطیری ایران**، تهران، سمت.

۲ الله‌دادی، ثریا (۱۳۷۹) **افسانه‌های کُردی**. تهران، دنیای نو.

۳- الیاده، میرچاده (۱۳۸۲) **اسطوره، رویا، راز**، ترجمه رویا منجم. تهران، علم.

۴- اوادینک، ولودیمیروالتر (۱۳۷۹) **یونگ و سیاست**، ترجمه علیرضا طیب، تهران، نی.

۵ بدلیسی، امیر شرف‌خان (۱۳۷۳) **شرفنامه تاریخ مفضل کُردستان**، تهران، حدیث.

۶ روتون،ک. ک (۱۳۷۸) **اسطوره؛ از مجموعه مکتب‌ها و سبک‌ها و اصـطلاحهای ادبـی و هنری**. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران، مرکز.

۷- سیاسی، علی‌اکبر (۱۳۷۴) **نظریه‌های شخصیت یا مکاتـب دانشـگاهی**، تهـران، دانشـگاه تهران.

۸- عرب گلپایگانی، عصمت (۱۳۷۶) **اساطیر ایران باستان**. تهران، هیرمند

۹- فتحی، طاهر. پیسکودرام (۱۳۸۰) **پیشگیری و درمان بیماری‌هـای روانـی اجتمـاعی در صحنه نمایش**. تهران، پسند.

۱۰ فوردهام، فریدا (۱۳۵۱) **مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونـگ**، ترجمـه مسـعود میربهـاء، تهـران، اشرفی.

۱۱- هنیلز، جان راسل (۱۳۷۳) **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار. تهران، حبشه.

۱۲ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۳) **چهار صورت مثالی**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد، مؤسسه چـاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

۱۳ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۲) **روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه**، ترجمه محمدعلی امیری، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

۱۴ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸) **انسان و سمبولهایش**، با همکاری مـاری لویزفـون فـرانتس... (و دیگران)، ترجمه محمود سلطانیه، تهران، حاجی.

۱۵ یونگ، کُلمن، دانیل (۱۳۸۲) **هوش هیجانی**، ترجمه نسرین پارسا. تهران، رشد.

۱۶ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۰) **خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها**، ترجمـه پـروین فرامـرزی، مشـهد، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی

۱۷ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۶) **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه حسـن اکبریـان طبـری، تهـران، یاسمن.

منابع لاتین:

18. Jung, C.G (1967), **Memories, Dreams, Reflection** (A. Jaffe, Ed.R. and. C. winston, trans). New york. Vintage Books..

19. Jung. C.G. (1964), **Approching the unconscoous**. In.C.G.Jung (Ed). Man and His symbols. Newyork. Dell pub. Co..

20. Jung, C.G, (1969), **on the Nature of the psyche**. Newyork, ARK..

21. Ledoux, J, (1996), **The emotional brain**. Newyork, simon & sehuster,.

22. Monl.P.C. & einer. M.F,(2000), **psychodynamic school**. In: Benjamminej. Sadock, M.D. and virgini A. sadok, M.D comprehseve Texbook of psychiarty, seventh Edition, Lippincot williams & wilkins, philadephia,.

نکاتی چند پیرامون قومیت " باباطاهر همدانی"

دکتر نصرالله امامی*
سید آرمان حسینی آبباریکی**

چکیده:
باباطاهر همدانی از عرفا و شعرای قرن پنجم هجری بوده است. از دقایق زندگانی باباطاهر اطلاعات چندانی بجای نمانده، تا جایی که پژوهشگران در مورد قومیت و نژاد باباطاهر اختلاف نظر داشته و برخی بابا را از قوم «لُر» و برخی دیگر«کُرد» دانسته‌اند. در این مقاله سعی بر آن است تا با توجه به مسائلی چون: محل زندگی و احوال باباطاهر، ارتباط او با شاه خوشین - از عارفان نامی کُرد در قرن پنجم هجری- دوبیتی‌های تازه به دست آمده از بابا و... قومیت او را مشخص نموده و سپس به عنوان نمونه- در جهت تصدیق سخنان خود- چند دوبیتی را از لحاظ ساختمان و واژگان محلی، بررسی نماییم.

واژه‌های کلیدی: باباطاهر، کُرد، لُر، ادبیات کُردی، دوبیتی.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز
** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه:

"باباطاهر همدانی" مشهور به "عریان" از علما، حکما و عرفای قرن پنجم هجری و صاحب کرامات و مقامات عالیه و از سرشناسان عصر خود بوده‌است. ولادت او را اواخر قرن چهارم دانسته‌اند و در اواسط قرن پنجم یعنی در حدود سال ۴۴۷ که "طُغرل بیک سلجوقی" به همدان رفته بود، او عارفی کامل و صاحب مقامات بود (صفا،۱۳۵۲،ج۲: ۳۸۴). شهرت "باباطاهر" به خاطر سرودن فهلویاتی است که امروزه شکل عروضی به خود گرفته و «ترانه» نامیده می‌شود. در مورد زبان شعر باباطاهر به سختی می‌توان سخن گفت، زیرا آن چه موجب دشواری در تعیین گوینده‌ی این دوبیتی‌ها شده آن است که گاه نسخه-نویسان به اقتضای ذوق عامیانه‌ی خود و به علت فقدان دقت علمی، سروده های شاعران را به زبان عصر خود درآورده و هر لفظ مشکلی را تغییر داده‌اند و بویژه در مورد فهلویات، آن‌ها را به زبان ادبی نزدیک‌تر ساخته‌اند، چنان‌که نمی‌توان دانست اصل آن‌ها وابسته به لهجه‌ی کدام ولایت بوده است (مینوی،۱۳۳۵: ۵۴).

در مورد زبان "باباطاهر" نظرات مختلفی داده شده:

"دهخدا" در لغت نامه سروده‌های بابا را به زبانی شبیه به زبان لُری دانسته است (دهخدا،۱۳۷۳: ذیل باباطاهر) و استاد "خانلُری" نیز دوبیتی‌های باباطاهر را نمونه شعر یکی از لهجه‌های محلی که در حدود همدان متداول بوده، می‌داند (خانلُری،۱۳۶۱:۱۴۱)؛ مراد اورنگ در «سروده‌های باباطاهر همدانی» می-پندارد و می‌نویسد:

«مردم لُرستان از گذشته بابا را "لُر" می‌دانند و سروده‌هایش را با گویش لُری می‌خوانند. دانشمندان کُرد هم در نوشته‌های خود او را از دودمان خود دانسته‌اند و سروده‌هایش را در شمار گویش‌های کُردی آورده-اند... بسیاری از مردم نیمروز (جنوب ایران) ومردم تبرستان و خراسان و جاهای دیگر نیز چنین زمزمه-هایی می‌کنند» (اورنگ،۱۳۵۰:۹۷). "ادوارد براون" نیز بابا طاهر را شاعری می‌داند که به لهجه محلی خود شعر می‌سروده است (براون،۱۳۶۱:۳۶۶).

در این مقاله سعی بر آن است تا با توجه به محل زندگی باباطاهر، ارتباط او با شاه خوشین -از عارفان نامی کُرد در قرن پنجم هجری-، دوبیتی‌های تازه به دست آمده از بابا و... قومیت او را مشخص کرده و سپس به عنوان نمونه- در جهت تصدیق سخنان خود-، در چند دوبیتی واژگان محلی و ساختمان سروده ها را بررسی نماییم.

خاستگاه بابا طاهر

آنچه از دوبیتی‌های باباطاهر فهمیده می‌شود این است که بابا، اهل "همدان" بوده است؛ باباطاهر در برخی از سروده‌هایش به «همدان» و یا «الوند» اشاره نموده است:

از آن اسبیده بازم همدانی　　به تنهائی کرم نچیره وانی　　(مینوی، ۱۳۳۵: ۵۶)

بشم بالوند دامان مو نشانم　　دامن اژ هر دو گیتی ها وشانم　　(همان: ۵۷)

سنبلی کشته بیم دامان الوند اونم از طالعم زرده چه واجم (باباطاهر، ۱۳۴۷: ۴۰)
گلی کشتم پی الوند دامان اوش از دیده دادم صبح و شامان (همان: ۴۵)
ورم بر سر نهی الوند و میمند نمیوازم خدا زونی ته زونی (همان: ۵۴)

در «زلالِ زلال»- یکی از متون کُردی که در قرن هشتم سروده شده است - نیز "بابا" را اهل همـدان دانسته‌اند:

زلال همدان، زلال همدان[۱] یادگار من زلال همدان
چاکا صف بستن نهصده میردان شام خوشین بیا و طاهر مهمان (حسینی،۱۳۸۲:۶۳۵)

zoĺāĺ hamadān,yadegār-e-men zoĺāĺ hamadān ,
čākā saf bastan nohsada mērdān , šam xwasīn biyā wa tāher mehmān.

ترجمه: [خوشا] یادگار من ! همدان، مکانی پاک و منزه است، هنگامی کـه نهصـده مـرد صـف بسـته بودند، پادشاه در کسوت شاه‌خوشین مهمان "باباطاهر" شد.

البته باباطاهر درجایی خود را ساکن پای «گَرُین»می‌داند:

مه طاهر ساکن پای گرینم مه درویش مسلک و آگر درُینم

(عسگری عالم،۱۳۸۲:۱۱۵)

«گرین» نام منطقه‌ای و نیز کوهی در نـواحی شـمالی اسـتان لُرسـتان اسـت و احتمـالاً منظـور "بابـا" از«گرین» مجازاً کوه گرین در آن سامان باشد، زیرا که "پای گرین" با کوه سازگارتر است. به نظر می‌رسد باباطاهر مدتی در آنجا ساکن بوده و یا این که قبل از سکونت در همدان در آنجا زندگی می کرده است.

باباطاهر و گویش گورانی

پیوند بابا طاهر با گویش گورانی در این است که بابا لک بوده است؛ پس می‌توانسته به گویش معیار — همچنان که منظور و محبوب وی، فاطمه لُره و مرادش، شاه خوشین به گویش گورانی شعر می‌سـرودند- شعر بسراید. شایان ذکر است که گویش گورانی،گویش سروده‌های مـذهبی و عرفـانی مـردم کُـرد بـوده است، شاعران عارفی که متون خود را منظوم می‌ساخته اند، بـه ایـن گـویش شـعر مـی‌سـرودند. چنـدی نگذشت که این گویش،گویش ادبی و معیار مناطق کُردنشین قرار گرفت، و اگر کسی شاعر بود و به ایـن گویش شعر نمی‌سرود، او را صاحب فضل نمی‌شناختند. شاعرانی چون: شاه خوشین، بابـا بـزرگ، فاطمـه لُره، مُلا پریشان، شاه محمد بیگ (محمد زرده)، خان آتش، خـان المـاس، تُرکـه میـر، نجـف و... کـه در مناطق لک‌نشین زندگی می‌کرده‌اند و کسانی چون: غلام رضا اَرکوازی، شاکَه، خان منصور، سـید یعقـوب

۱- [۱] در سروده‌های کُردی رسم براین بوده‌است که دربیت اوّل، مصراع نخستین به صورت نیم مصراع می‌آمده و در مصراع بعدی به جهت تاکید، قافیه و یا نیم مصرع اوّل تکرار می شده است .

ماهیدشتی، سید صالح ماهیدشتی و... که کلهر بودند، همگی به گویش گـورانی شـعر مـی‌سـرودند. البتـه بسامد لغات گویشی شاعران در آثارشان چشمگیر است؛ چنان که در دیوان خان الماس کلمات لکـی و در دیوان غلام رضا ارکوازی کلمات کلهری بیشتری به چشم می خورد.

البته این که بابا چه اندازه از گویش گورانی استفاده کرده و چه اندازه از گـویش لکـی و ... بهـره بـرده است، نیازمند به یک نسخه‌ی معتبر و قدیمی است که شکل اصـیل دوبیتـی‌هـای وی را بـدون تغییـر و تصرف به ما نشان دهد. "بابا" در دوبیتی زیر خود را لک دانسته است:

مِ دوریشم لکِم اعجاز دِیرم　　　مِ دوسی چُی خوشین دمساز دیرم
مِ معشوقی و نام فاطمه لُر　　　صنوبر قامت و پر ناز دیرم　(عسگری عالم،۱۳۸۲:۱۱۴)

me dawrēšem lakem e’jāz dērem,me dūsē čü xwašīn damsāz dērem .
me ma’šūqē va name fātema larr,sanūbar qāmat-o- perr nāz dērem .

لک‌ها از نظر نژادی و زبانی، شاخه‌ای از کُردها به حساب می‌آیند. از آن‌جایی که برخی از پژوهشگران، گویش لکی را در شمار گویش‌های لُری آورده‌اند، لازم است پیرامـون گـویش لکـی نیـز نکـاتی یـاد آور شویم:

گویش لَکی:

هم‌چنان‌که در مقدمه نیز مذکور افتاد، محققان در مورد گویش لکی اختلاف نظر دارنـد، امّـا آن‌چـه در بین همه‌ی آن‌ها مشترک است، این‌که گویش لکی در شمار زبان‌هـای گـروه شـمالی غربـی قـرار دارد. "سکندر امان‌اللهی بهاروند" با این‌که گویش لکی را در شمار زبان‌های گروه شمالی غربی دانسته باز لـک-ها را لُر می‌داند؛ او در کتاب «قوم لُر» نوشته است: «لُرها به دو زبـان لُـری و لکـی صـحبت مـی‌کننـد» (امان‌اللهی بهاروند،۱۳۷۴: ۴۸) و سپس در چند صفحه بعد می‌نویسد: «زبان‌های ایرانی غربی به دو گـروه شمال غربی و جنوب غربی تقسیم می‌شود که زبان لکی جزو گروه شمال غربی و زبـان لُـری در زمـره‌ی گروه جنوب غربی قرار می‌گیرد» (همان:۵۱). حال با توجه به سخنان نویسنده مذکور چگونه ممکن است که گویش لکی که در شمار زبان‌های شمالی غربی است جزوی از زبان لُری‌ای باشد کـه خـود در شـمار زبان‌های جنوب غربی است؟به نظر می‌رسد منظور از لُرها، ساکنین استان لُرستان باشد که به دو گـویش لُری و لکی تکلم می‌نمایند نه قوم لُر.

یکی دیگر از محققان نه تنها گویش لکی را یک زبان دانسته بلکه تمام گویش‌هـای شـمال و شـمال غرب و غرب ایران را لکی دانسته است: «لک‌ها بومیان اصلی غرب و شمال ایران باستان‌اند که آذری‌هـا و کُردها و لُرها و قفقازی‌ها و گیلک‌ها همه شعباتی از این نژاد بوده‌اند. لک‌های امروزی وارث ساده‌دلی و ساده‌زیستی لک‌های پیش از تاریخ‌اند و سایر لهجه‌ها و گویش‌ها با یک سری فرسایش زبـان و اضـافات جدید نشأت گرفته از همان مردم لک زبان است» (لطفی،۱۳۸۷: ۶۹). آیا منظور نویسنده از لک‌های پیش

از تاریخ قوم ماد نبوده است؟ همین نویسنده در ادامه می‌نویسد: «برخی گویند از لام لَـک، لُـر و از کـاف لک، کرد به وجود آمده‌اند[آمده‌است]...احتمالاً اولین طایفه‌ی ساکن در ایـران لـک‌هـا بـوده‌انـد و سـپس اعقاب آنها به لحاظ دست یافتن به قدرت سیاسی و اجتماعی در غرب بـه نـام لُـر و کُـرد مطـرح شـده-اند»(همان‌جا). نکته‌ی قابل توجه این است -که برخلاف سخنان نویسنده‌ی مذکور- در میان عامه مردم شنیده شده است که لک‌ها از آمیختگی دو قوم لُر و کُرد به وجود آمده‌اند. البته این سخن جز در فولکلـور و فرهنگ عامه جایگاهی دیگر ندارد.

"حمید ایزد پناه" با این‌که گویش لکی را از لُری جدا می‌داند، باز وقتی از لَک‌ها یاد می‌کند، از «گویش-های لُری» سخن به میان می‌آورد؛ وی در کتاب فرهنگ لکی نوشته است:«نکته‌ی قابل توجه این اسـت که گویش‌های لُری، کُردی نیست[نیستند]...» (ایزدپناه،۱۳۶۷: بیستو پنج) و سپس در ادامه مـی‌نویسـد: «لَک‌ها از نظر فرهنگ و منش‌های تباری با لُرها همانند و در تمام وجوه اعتقادی و کنش‌های فرهنگی و بومی با یکدیگر همسان و رفتارند. تنها از نظر گویش تقسیم‌بندی پیش می‌آید» (همان: بیسـتو شـش). چگونه لَک‌ها ممکن است با لُرها از نظر فرهنگ و منش‌های تباری و در تمام وجوه اعتقادی و کنش‌های فرهنگی و بومی و... همسان باشند در حالی که بسیاری از لک‌ها اصلاً با لُرها همجوار نیستند؟ لـک‌هـای کُردستان و یا خانقین عراق چگونه می‌توانند با لُرها در وجوه مختلف همسان باشند؟ البتـه ممکـن اسـت بعضی از آداب و رسوم مشترک بین لک و لُر وجود داشته باشد، امّا این مشترکات را می‌تـوان بـین اقـوام دیگر نیز مشاهده نمود؛ به عنوان مثال خیلی از رسم‌های مردم کلهر با لک همسان است.

در اینجا بایسته است یادآوری نمود که تمام گویش‌وران لَک سـاکن لُرسـتان نیسـتند، بلکـه آن‌هـا در استان‌های کرمانشاه (بخشی از شهر کرمانشاه، سر فیروزآبـاد، جلالونـد و عثمانونـد، هرسـین، چمچمـال، دینور، بخش‌هایی از صحنه و کنگاور و...)، ایلام (دره شهر، بخش‌هایی از آبدانان، هلـیلان، کـارزان و...)، همدان (کشین، اطراف نهاوند و...)،کُردستان و به صورت پراکنده در سایر نقاط ایران و حتی در خـانقین و مندلی عراق ساکن هستند.

در رساله‌ی اسامی عشایر کُرد در عهد ناصری که از مؤلفی ناشناخته به جا مانده، در شمار عشایر کُـرد، ذیل لک می‌نویسد: «لک‌ها پیشترها خیمه نشین به طور قشلاق میشی و ائیلاق میشـی روزگـار بـه سـر برده‌اند ولی قریب هشتاد سالی می‌شود خانه‌نشین شده بعضی ازوها در بلوک اسفندآباد کُردستان در قرای چهارگاو وعلیوردی و غیره خانه‌نشین شده به زراعت‌کاری مشغولند و برخی در سایر دهات کُردستان مانند قریه‌ی برزاب و غیره سکونت اختیار نموده. و معلوم نیست الی‌حـال در میـان ایشـان [لـک‌هـای سـاکن کُردستان و نه جایی دیگر] شخصی نامی و معروفی ظهور کرده باشد و هرچه جویا شـدم وجـه تسـمیه‌ی این طایفه را به لک معلوم ننمودم و الله اعلم» (صمدی،۱۳۷۹،ج۱۲: ۵۵۹).

در ادامه نیزلازم به ذکراست که بسیاری از پژوهشگران ایرانی و غیر ایرانـی گـویش لکـی را در شـمار گویش‌های کُردی آورده‌اند؛ "صفی‌زاده" در «فرهنگ ماد» گویش لکی را همراه با گویش‌هـای کرمـانجی

شمالی، کرمانجی جنوبی، گورانی و...از شاخه‌های زبـان کُـردی دانسـته اسـت (صـفی‌زاده،۱۳۶۱،ج۱:۲۴) "اشمیت رودیگر" نیز گروه جنوبی زبان کُردی را شامل گویش‌های: کرمانشاهی (رایج در استان کرمانشاه)، سنجابی، کلهری، لکی و لُری (متعلق به پشتکوه) می‌داند (رودیگر،۱۳۸۲،ج۱:۵۴۴).

قومیت باباطاهر

الف) بنا بر نسخه‌ی «دوره‌ی شاه خوشین» که به گویش گورانی سروده شـده، بابـا طـاهر مریـد "شـاه خوشین لُرستانی"[۱] بوده است. در نسخه‌ی مذکور از مهمان شدن شاه خوشین و یـارانش بـر "بابـا" سـخن رانده شده:

شاه خوشین خۆشنام قەدەم ڕەنجە کەرد   تەشریف وە یانەی بابا تاهر بەرد

(تبریزی کرندی:۴۳)

šāh xwašīn xwaš nām qadam ranja kard, tašrīf wa yānay bābā tāher bard.

ترجمه: شاه خوشین خوش آوازه قدم رنجه فرمود وتشریف به خانه‌ی باباطاهر برد.

در گفتگوهایی که بین بابا و شاه خوشین صورت می گیرد، شاه خوشین به گویش گورانی سراید:

طاهر شب [شو]سارانه کردم میل وا میل   طلب [طَلَو] کسی کرد سوختش بیو زیل

(تبریزی کرندی: ۳۸)

tāher šaw sārāna kerdem mēĺ wā mēĺ ,taĺaw kasī kerd sūxtaš bayū zēĺ

ترجمه: ای طاهر! شبهاست که میل ها و مسافت ها را طی کرده ام،کسـی جویاسـت کـه دل سـوخته باشد.

و بابا طاهر جواب می دهد:

یا شاه مهر تورا چه چاره کنم   ناید روزی که مهرت ز دل آواره کنم

اگر بعد سیصدسال برسر قبرم گذری   بوی وصالت به من رسد کفن صد پاره کنم (همان‌جا)

هر چند بابا به فارسی جواب می‌دهد ولی نکته این‌جاست که اگـر وی گـورانی نمـی‌دانسـت و متوجـه نمی‌شد، چگونه جواب "شاه خوشین" را می‌دهد؟ مسلماً جز این کـه بپـذیریم "بابـا" بـا ایـن گـویش آشـنا بوده،جوابی برای این پرسش مطرح نیست.

ب) بابا طاهر در دوبیتی‌ای خود را «لَک» می داند:

۲- [۱] "شاه‌خوشین" ملقب به «مبارک شاه»در قرن پنجم هجری در «بلوران» از توابع کوهدشت امروزی دیده به جهان گشود. از جمله یاران وی: کاکا ردا، خداداد، پیر شهریار،احمد بُرنده، ماما جلاله، بابا بزرگ، خوشلدین، بابا طاهر، غسلدین، فاطمه لُره و... بوده‌اند (برای آشنایی بیشتر رک: اذکائی،پرویز،«تکمله و تعلیق بر گفتار مینورسکی»، باباطاهر نامه، به کوشش پرویز اذکائی،تهران: توس،۱۳۷۵: ۱۲۵-۱۴۴).

مِ دوریشم لکم اعجاز دیرِم   مِ دوسی چُی خوشین دمساز دیرِم
مِ معشوقی و نام فاطمه لُر   صنوبر قامت و پر ناز دیرِم   (عسگری عالم،همان:۱۱۴)

هم‌چنان‌که گفته شد لک‌ها از نظر نژادی و زبانی، شاخه‌ای از کُردها به حساب می‌آیند.

ج) دوستان "بابا"

چون بابا بزرگ و فاطمه لُره[۱]- محبوب بابا- به کُردی شعر می‌سرودند؛ فاطمه لُره سروده است:

زیل کەران رۆشن، دیل کەران رۆشن   یاران وه خوشین زیل کەران رۆشن
سەرسپورده بان وه یاری رۆشن   بسازان پەرێ وێتانا جۆشن

(تبریزی کرندی، ۱۳۸۱: ۵۱)

zēĺ karān rawšan, yārān wa xwašīn zēĺ karān rawšan
sar seperda bān wa yārī wašan, besāzān parī wītānā jawšan .

ترجمه: ای یاران با گرویدن به شاه خوشین قلبتان را روشن کنید و سرسپرده‌ی وی شوید تا بر تن خود لباسی از جوشن بسازید.

د) هم چنان‌که قبلاً گفته شد، بابا قبل از سکونت در همدان مدتی در "گَرین" زندگی می‌کرده است. مردم این سامان امروزه بیشتر به گویش لکی تکلم می‌کنند.

بابا طاهر در دوبیتی زیر خودش را "ساکن پای گرین " می داند:

مه طاهر ساکن پای گرینم   مِ درویش مسلک و آگر درینِم
بوری درباغ خواوم لحظه‌ای چند که شاید وخت خواو روی تو بُینم   (عسگری عالم، همان:۱۱۵)

ma tāher sāken-e pāye garünem,me darwīš masĺak-o-āger darünem .
būrē dar bāqe xāwem lahzei čand , ke šāyad vaxte xāw rüye to bünem .

ترجمه: من، طاهر ساکن پای گرین هستم. من درویش مسلک و درونی آتشین دارم. چند لحظه ای در باغ خواب من بیا که شاید در خواب روی تو را ببینم.

ه) از بابا طاهر این حکایت بر سر زبان‌ها افتاده است که: وقتی "بابا" از طلاب مدرسه‌ی همدان که مشغول مباحثه بودند، خواست تا به او طریقه‌ی یافتن علم، وکشف حقیقت را یاد دهند . طالب علمان برای این که او را از سر خود باز کنند، به شوخی و طنز گفتند: اگر می‌خواهی به مراد خود برسی و هم‌چون ما از ثمره‌ی علم برخوردار شوی، باید یک شب از فصل دی را در آب یخ حوض صبح نمایی. "بابا" از راه صداقت این شوخی را حقیقت پنداشت و به همان طریق عمل کرد. بامدادان خویش را مظهر

۳- [۱] نام او را "فاطمه لُره " یا "فاطمه لره" هم ثبت کرده‌اند، بر اساس نسخه "دوره شاه خوشین " فاطمه لُره، محبوب باباطاهر و اصلیت او از طایفه "بیره شاهی" گوران کرمانشاهان بوده است.

کمـالات معنـوی یافـت و وجـد کنـان نـزد طـلاب رفـت و گفـت: امسـیتُ کُردیـاً و اصـبحتُ عربیـاً (مینورسکی،۱۳۰۷: ۵۷) .

بررسی واژگان کُردی در برخی از سروده‌های باباطاهر

بی‌گمان برای تأیید آنچه گفته شد، بررسی واژگان کُردی در سروده‌های باباطاهر می‌تواند مفید باشـد و از سوی دیگر، مقایسه‌ی این واژگان گویای غلبه‌ی خاص کُردی بر زبان شعر باباطاهر است:

۱- مه اژ علم لَدُن سرمایه دیرِم　　　قلای کِم کژ کو پایه دیرِم

اگر غم بی خوراک شو و روژم　　　مه دوسی چُی خوشین همسایه دیرم

(یزدان پناه،۱۳۸۴: ۱۱)

ma až ’elm-e- ladon sarmāya dērem ,qeĺāykem kaž ku pāya dērem

agar qam bī xwrāk-e- šaw-o- rūžem ,ma dūsī čü xwašīn hamsāya dērem.

ترجمه: من از علم لدُن سرمایه دارم، قلعه‌ای هستم که از کوه پایه دارم.

اگر غم، خوراک شب و روزم شده است، در عوض دوستی چون "شاه خوشین" در همسایگی دارم.

- مه (من): در لکی چنین است، در کلهری "مِن" - men - و در اورامی "از"-az- نیـز اسـتعمال مـی-شود.

- دیرِم(دارم): لکی وکلهری.

- قِلا(قلعه): در لکی و کلهری با "ل" غلیظ و در لُری با "ل"خفیف- qelā - تلفظ می‌شود.

- کِم (شناسه‌یی است برای اوّل شخص): مختص گویش لکی و کلهری.

- شَو (شب): در بیشتر گویش های محلی چنین است.

- روژ (روز): لکی وکلهری. در اورامی "روج"- rūj - وگاهی به صورت مخفف "رو" -rū- تلفـظ مـی-شود.

- دوس (دوست): در زبان کردی معمولاً اگر بعد از "س" ساکن، "ت" بیاید،"ت" حـذف مـی‌شـود. مثـل: راست (راس)، درست (دُرُس)، ماست (ماس)، دوست (دوس) و ...

- چُی (چون): از ادات تشبیه در لکی وکلهری.

۲- خُشین گم بی و مقصودم اِدس چی　　　لطیفی صوت داوودم اِدَس چی

بوری طاهر بِنیش اَر خاک ماتم　　　خراو بی تارم و پودم اِدَس چی

(عسگری عالم،۱۳۸۲: ۱۱۴)

xošīn gom bī-yo- maqsūdem ēdas čī , latīfī sawte dāvūdem ēdas čī .

būrē tāher benīš ar xāk-e- mātam , xrāw bī tārem-o- pūdem ēdas čī .

ترجمه: شاه خوشین ناپدید شد و مقصودم از دست رفت؛ در نتیجه صـوت لطیـف و داوودیـم از دسـت رفت. ای طاهر بیا و در خاک ماتم بنشین، زیرا که تار و پودم خراب شد و از دست رفت .

- بی (شد): از فعل های ربطی در معنی شد، بود و... لکی وکلهری . در گورانی "بُی"-bü- تلفظ می-شود .
- اِ (از): حرف اضافه مختص گویش لکی.
- دس (دست): در تمام گویش های کُردی چنین است.
- چی (رفت): لکی وکلهری . در لُری " رَت " .
- بوری (بیا): مختص گویش لکی . به صورت " بوره " در دیوان بابا طاهر ثبت شده است.
- بِنیش (بنشین): لکی وکلهری . در لُری به صورت " بَنیش "-banīš- تلفظ می‌شود.
- اَر (در): مختص لکی است که معمولاً به کلمه‌ی قبل از خود می‌چسبد . با " اَر" مخفف "اگر " اشتباه نشود .
- خراو (خراب): در زبان کردی دربیشتر موارد اگر "ب" بعد از " الف " بیاید، تبدیل به "واو" می شود. مثلاً: آب (آو)، تاب (تاو)، خواب (خواو)، کتاب (کتاو)، خراب (خراو) و...

۳- بوری اِمشو و گَردِ یک بِنیشیم   بوری تا بار دردِ یک بکیشیم
مه مجنون و تو هم شیدای شیدا   بوری ای دوس هردِک دل پریشیم (همان:۱۱۵)

būrē ēmšaw va gard-e- yak benīšīm, būrē tā bār-e- dard-e- yak bekīšīm .
ma majnūn-o- to ham šeydāye šeydā , būrē ey dūs hardek deĺ parīšīm .

ترجمه: بیا امشب با هم باشیم، بیا تا بار درد همدیگر را بکشیم.
من، مجنون و تو هم که شیدای شیدایی، بیا ای دوست من، که ما هر دو دل پریشان وسوخته دلیم.

- بوری (بیا): لکی .
- اِمشو (امشب): در بیشتر گویش‌های محلی به این صورت تلفظ می‌شود .
- وَ (با): از حروف اضافه . در لکی -va- و در سایر گویش‌های کُردی به صورت wa -تلفظ می‌شود .
- گرد یک (با هم): لکی و کلهری
- بنیشیم (بنشینیم): لکی و کلهری . در فارسی کرمانشاهی هم چنین است.
- بکیشیم (بکشیم): لکی و کلهری و...
- مه (من): لکی .
- دوس (دوست): مشترک در گویش‌های کُردی .
- هر دِک (هر دو تا): برای شمارش دو چیز یا دو نفر، مختص گویش لکی .
- پریش (مخفف پریشان): گورانی .

۴- چونان فصل وَهاره شو یاران   طلوع روی یاره شو یاران
بوری تا باده‌ی وصلت بنوشیم   که مرگ انتظاره شو یاران (یزدان پناه،همانجا)

čūnān fasĺe vahāra šaw-e- yārān , tulū-e- rüye yāra šaw-e- yārān .
būrē tā bāde-ye- vasĺet benūšīm , ke marge entezāra šaw-e- yārān .

ترجمه: شبِ با یاران بودن، هم‌چون فصل بهار است. که در آن شب، روی چون ماه یار طلوع مـی‌کنـد. بیا تا باده‌ی وصلت را بنوشیم که شب با یاران بودن، پایان و مرگی بر انتظار است .

- وهار (بهار): در لکی با "v" ودر سایر گویش‌های کُردی با "w" .
- شو (شب): مشترک در گویش‌های کُردی .
- این دو بیتی با تلفظ مختلف واژه ها از گویشی به گویش دیگرتبدیل می‌شود . ولی در ایـن دوبیتـی" بوری " نمایانگر گویش لکی است.

۵- و دِرِگ سان عشقت مبتلا بیم   اسیر پنجه تیژ بلا بیم
نذانستم که یار بی وفایی   خطا کِردم وگَردِت آشنا بیم   (همانجا)

va derregsān-e- ’ešqet mobtaĺā bīm , asīr-e- panj-ye- tīž-e- baĺā bīm .
nazānestem ke yāre bē wafāee , xatā kerdem vagardet āšenā bīm .

ترجمه: به عشق تو که چون "دِرِگ"- گیاهی چسبنده و خشن- است مبتلا شده ام و این طور بـود کـه اسیر پنجه‌ی تیز بلا شدم. نمی‌دانستم که تو یاری بی وفا هستی، اشتباه کردم با تو آشنا شدم .

- دِرِگ (گیاهی چسبنده که عشق را به آن تشبیه کرده است.): مشترک در گویش های کُردی .
- بیم (شدم): لکی،کلهری،گورانی و لُری .
- تیژ(تیز): در کُردی والبته پهلوی .
- مبتلا و بلا: در کُردی با "ل" غلیظ تلفظ می‌شوند .
- نذانستم (ندانستم):کُردی و از مصدر "ذانستِن"-zānesten- است .
- وَگَردِت (با تو،باهات): لکی .

۶- خوشا آنانکه هر شامان ته وینن   سخن وا ته کَرِن وا ته نشینن
اگر دستم نوی کایم ته وینم   بشم آنان بوینم که ته وینن   (بابا طاهر،۱۳۴۷:۲۷)

xwašā ānān ke har šāmān te wīnen , soxan wā te karen wā te nešīnen.
agar dastem nawī keāyam te wīnem , bešem ānān bewīnem ke te wīnen .

ترجمه: خوش به حال کسانی که هر شب تو را می بینند و با تو سخن می گویند و با تو می نشینند . اگر توانایی این را نداشته باشم و نتوانم که تو را ببینم، می روم آن کسانی را می بینم که تو را دیده‌اند.

- خوشا: در زبان کردی با "واو مجهوله " تلفظ می‌شود .
- ته (تو): بیشتر در گویش کلهری چنین تلفظ می‌شود.
- وینن (می‌بینند): مخفف " مَوینِن "-mawīnen- گورانی .
- وا(با): حرف اضافه،گورانی . در لکی "وَ"-va- و در کلهری "وَ"-wa- تلفظ می‌شود .

- كَرِن (كنند): گورانی.
- بشم (بروم): كه صورتی از "بچِم"-bečem - در گويش لكی و كلهری است . در گـويش گـورانی نيز آمده: "چه الون كوه دا شی و آرومن" (تبريزی كرندی، ۱۳۸۱:۴۳).
(čə aĺvan kūh dā šī va ārūman: از الوند كوه به آرومند رفت)

۷- از آن اسبيده بازم همدانی به تنهايی كرِم نچيره وانی (مينوی،۵۶:۱۳۳۵)
az ān esbīda bāzem hamadānī , be tanhāee karem načīrawānī.
- ترجمه: من آن باز سفيد همدانی هستم كه به تنهايی شكار می كنم .
- از(az): بازمانده‌ی azəm اوستايی است كه در فارسی باستان و فارسی ميانه‌ی زردشتی، ضمير برای اوّل شخص مفرد فاعلی بـوده اسـت و در حالـت غيـر فـاعلی از «مـن» (man) اسـتفاده مـی‌كـرده‌انـد (ابولقاسمی،۱۳۷۵: ۹۹). az در ميان گويش‌های كردی، تنها در دو گـويش گـورانی و كرمـانجی شـمالی كاربرد دارد. در گويش لكی، ضمير اوّل شخص فاعلی وجود نداشته و «مه» (ma) به عنوان ضمير مفـرد غير فاعلی به كار می‌رود.
- اسبيد (سفيد): به نظر می رسد " اسپيد"-espīd- بوده است كه هنوز در گويش لكی و فيلـی كـاربرد دارد .
- كَرِم (می كنم): گورانی .

بنا برآنچه گفته شد، می‌توان با توجه به مواردی چون: خاسـتگاه بابـا طـاهر، پيونـد وی بـا بابـابزرگ و فاطمه لُره كه كُردی شعر می‌سرودند،گفتگوی بابا با شاه‌خوشين — كه برطبق نسخه "دوره شـاه خوشـين" بابا جواب سروده‌ی كُردی او را داده است —، روايت مشهوری كه بابا عبارت " امسـيتُ كُرديـاً واصـبحتُ عربياً " را به زبان آورده و از همه مهمتر اين كه بابا در دو بيتی‌ای خود را "لک" دانسته است، می‌تـوان وی را "كُرد" دانست . بسامد قابل توجه كلمات كُردی (لكی، گورانی و كلهری) نيز در سروده‌های بابـا، دليلـی ديگر بر درستی اين ادعا است.

منابع:

- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۵) **دستور تاریخی زبان فارسی**، تهران: انتشارات سمت.
- ارکوازی،غلامرضاخان (۱۳۸۶) **دیوان اشعار**، تصحیح، ترجمه و شرح "ظاهر سارایی"، ایلام، رامان، چاپ دوم.
- اورنگ، مراد (۱۳۵۰) **سروده‌های بابا طاهر همدانی**، تهران، چاپ پرچم.
- اورنگ، مراد (۱۳۴۸) **فرهنگ کُردی** (با همکاری صفی‌زاده)،تهران، بی نا
- ایزدپناه، حمید (۱۳۶۷) **فرهنگ لَکی**، تهران، موسسه فرهنگی جهانگیری .
- باباطاهر همدانی (۱۳۴۷) **دیوان اشعار**، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، ابن سینا، چاپ چهارم.
- براون، ادوارد (۱۳۶۱) **تاریخ ادبیات ایران (از فردوسی تا سعدی)**، ترجمه‌ی فتح الله مجتبائی، تهران، انتشارات مروارید، چاپ سوّم.
- تبریزی کرندی (۱۳۸۰) **دوره شاه خوشین لُرستانی**، کرمانشاه، بی نا.
- حسینی، سید محمّد (۱۳۸۲) **دیوان گَورَه**، کرمانشاه، باغ ن.
- خانلُری، پرویز ناتل (۱۳۵۲) **تاریخ زبان فارسی**، بنیاد فرهنگ ایران.
- خانلُری، پرویز ناتل (۱۳۶۱) **زبان شناسی و زبان فارسی**، توس، چاپ چهارم.
- خانلُری، پرویز ناتل (۱۳۴۵) **وزن شعر فارسی**، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) **لغت نامه**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- رشید یاسمی،غلامرضا (بی تا) **کُرد و پیوستگی نژادی و تاریخی او**، تهران، ابن سینا، چاپ سوّم.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۵۲) **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- عسگری عالم، علیمردان (۱۳۸۲) **فهلویات (پهلویانه) یا تک بیت های کهن سور و سوگ به زبان لکی**،خرم آباد، افلاک .
- کوهی کرمانی (۱۳۷۹) **ترانه‌های محلی ایران**، تهران، نشر پارسا .
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۰۷) **شرح حال بابا طاهر عارف و شاعر ایرانی**،ترجمه نصرت الله کاسمی، ارمغان، سال نهم، شماره دهم .
- مینوی، مجتبی (۱۳۳۵) **از خزاین ترکیه**، مجله دانشکده ادبیات تهران، سال چهارم، شماره دوّم.
- یزدان پناه، مجید (۱۳۸۴) **تصحیح رستم و زنون الماس‌خان کندوله‌ای**(و مقابله با شاهنامه فردوسی)، کرمانشاه، چشمه و هنر.

بازتاب تاریخ و سنت های تاریخ نگاری در دیوان «جعفر قلی زنگلی» شاعر کرمانج خراسانی

دکتر یوسف متولّی حقیقی [*]

درآمد

منابع مطالعه‌ی تاریخ، گسترده و فراوانند. سنگ نبشته‌ها، آثار تاریخی، کتاب‌ها و نوشته‌های گوناگون، فولکلور و فرهنگ عامه، دیوان‌های شعر، آهنگ‌ها و نواهای موسیقی هر کدام به شکلی می‌توانند راهنمای اهل پژوهش در شناخت بهتر و عمیق‌تر فرهنگ، تاریخ و تمدن ملت‌ها و اقوام باشند. آفرینندگان بسیاری از این آثار به جای پرداختن به زندگی توده‌های مردم، زندگانی حکومتگران و تحولات سیاسی را مورد توجه قرار داده‌اند اما در این میان کسانی نیز و جود دارند که ترجیح داده‌اند تا به جای این که سخنگوی قدرتمداران باشند، رنجها و آلام و در مجموع واقعیت‌های زندگی توده‌های مردم را بازگو کنند.

در میان جامعه‌ی کردان خراسان و در روزگارانی که کتاب کمتر در بین مردم بود و بسیاری از آنان نیز از داشتن سواد بی‌بهره بودند، رسالت ترویج اخلاق، اشاعه‌ی فرهنگ و رسوم ملی و بیان تاریخ گذشتگان برعهده‌ی گروهی از هنرمندان محلی بود که اصطلاحاً به آن‌ها بخشی(۱) می‌گفتند. بخشی‌ها از طریق بازگو کردن آهنگین قصص قرآنی و ذکر آیات و روایات در قالب شعر و داستان سعی در ترویج فرهنگ دینی جامعه نیز داشتند.

یکی از بخشی‌های خراسانی -که در نوازندگی، سرودن اشعار و شکل دادن به مقام‌های موسیقی شمال خراسان سرآمد هنرمندان شمال خراسان شمرده می شود- جعفرقلی زنگلی متخلص به بیچاره بوده است. جعفر قلی زنگلی شاعر کرمانج دوره‌ی قاجاریه که مفاهیم اشعار او، وی را عارفی دل سوخته و عاشقی بی‌نوا و حکیمی خردمند می‌نمایاند، در اشعار خود -که در سال‌های اخیر به همت پژوهندگان شمال خراسان گردآوری شده- ضمن بیان مقامات عرفانی و اندیشه‌های فلسفی، تاریخ را نیز در قالب چهار بخش اسطوره‌ای، قصص قرآنی، تاریخ اسلام و تاریخ ایران مورد توجه قرار داده است. مقاله‌ی حاضر کوششی است تا بازتاب این چهار مقوله‌ی تاریخی و نیز اهداف جعفر قلی زنگلی از روایت وقایع و سنن تاریخی را مورد توجه و بحث و بررسی قرار دهد.

لغات اصلی: جعفر قلی زنگلی، تاریخ، فرهنگ، ادبیات

---

[*] استادیار گروه تاریخ دانشگاه آزاد اسلامی و احد بجنورد.

نگاهی به زندگی نامه‌ی جعفر قلی زنگلی

در مورد سال تولد و درگذشت جعفر قلی زنگلی[1](۲) متخلص به بیچاره و نیز عندلیب(۳) اطلاع دقیقی در دست نیست. تنها نکته‌ای که می‌تواند نشان دهنده‌ی زمان زندگی او باشد محتوای تاریخی و مضامین اشعار اوست. پرداختن به واقعه‌ی شورش حسن‌خان‌سالار که در سال‌های آخر سلطنت محمد شاه و اوایل سلطنت ناصرالدین شاه قاجار رخ داده بود(۴) و نیز قحطی سال ۱۲۸۸ه (۵) می‌تواند نشانگر این نکته باشد که او در شروع سلطنت ناصرالدین شاه از نظر سن و سرودن اشعار، شخصیتی جاافتاده داشته است. نویسندگانی چون کلیم‌الله توحدی و علی رحمتی بر همین مبنا سال تولد او را حدود سال ۱۲۲۰ ه. ق یعنی دهه‌ی اول پادشاهی فتحعلی شاه قاجار تخمین زده اند(۶). احمد عضدی نیز -که نسخه‌ی دیگری از دیوان اشعار منسوب به جعفر قلی به کوشش او به چاپ رسیده است- سال تولد او را ۱۲۴۸ه.ق تخمین زده است(۷).

در مورد زمان و مکان درگذشت جعفر قلی و نیز محل دفن او نیز اطلاع دقیقی در اختیار نداریم. توحدی با توجه به برخی نقل قول‌ها که در کتاب خود به آن‌ها اشاره کرده است، سال درگذشت جعفر قلی را درحدود سال ۱۳۱۵ه. ق همزمان با دوران سلطنت مظفرالدین شاه قاجار و در ۹۵ سالگی تخمین زده است(۸). اگر چه نمی‌توان بر مبنای این حدس و گمان‌ها سال تولد و درگذشت جعفر قلی را اعلام کرد، اما تعمق در این فرضیه‌ها و نیز اشعار منسوب به جعفر قلی ما را به این نکته رهنمون می‌سازد که زمان حیات او دوره‌ی حکومت قاجاریه و در حد فاصل دوران سلطنت فتحعلی شاه تا مظفرالدین شاه قاجار بوده است. زادگاه جعفر قلی نیز بنا به روایت های گردآوری شده در کتاب‌های توحدی و عضدی، روستای گوکان واقع در ۳۵ کیلومتری مشرق شهر قوچان بوده است(۹). مطابق گزارش این قبیل روایت‌ها وی فرزند ملارضاقلی از کرمانج های زنگلانلوی شمال خراسان بوده و در خردسالی پدر خود را از دست داده است(۱۰).

شرح دوران کودکی و نیز تحصیلات جعفر قلی هم با توجه به روایت های متفاوت، پر از ابهام است. وی بعد از درگذشت پدر و ازدواج مادر با عمویش حاج علی اصغر، در سن ۱۲ سالگی برای تحصیل به مدرسه‌ی علمیه‌ی قوچان فرستاده شد و پس از سه سال تحصیل مصمم به ادامه‌ی تحصیلات در مشهد و یا شهرهای دیگر شد. اما مرگ نابهنگام مادر او را از این کار منصرف کرد و وی ناگزیر از بازگشت به روستای گوکان شد(۱۱). پس از بازگشت به گوکان، به شغل چوپانی روی آورد. او در اثنای چوپانی عاشق دختری به نام ملواری (مروارید) شد و سرانجام، ناکامی در این عشق دنیایی او را در یک دگرگونی عرفانی به عشقی معنوی رهنون شد. عشقی که او را به یک آواره‌ی دنیاگرد و یک شاعر عارف تبدیل کرد.

اشعاری که امروزه به نام او بر سر زبان‌ها جاری است و در برخی کتاب‌ها گردآوری شده است، نشان از آشنایی عمیق او با مفاهیم قرآنی و تفاسیر آن‌ها و به و یژه قصص دینی دارد. علاوه براین، وی با نظریات فلسفی حکمای یونان و نیز عرفای ایران آشنایی داشته است. جعفرقلی ضمن آشنایی با اشعار شاعران بزرگی چون فردوسی، حافظ،

---

[1] منسوب به طایفه زنگلانلو از ایل کرمانج زعفرانلو.

سعدی و شاعر معاصر خود مختوم قلی فراغی بر زبان‌های کردی، فارسی، ترکی و عربی مسلط بوده و در هر چهار زبان فوق، شعرهای پخته‌ای دارد. محتوای اشعار او نشان از مسافرت و گردش وی به مناطق و شهرهایی چون سمرقند، بخارا، عشق‌آباد، مرو، کشمیر، هندوستان، مکه، مدینه و شهرهای مختلف عراق دارد(۱۲).

جعفر قلی زنگلی در اشعارش با تأکید بر آموزه‌های دینی، به نکوهش ستمگران و بیدادگران پرداخته و اشاعه‌ی مکارم اخلاقی و رفتارهای انسانی را مورد توجه قرار داده است. همانگونه که در صفحات پیش به آن اشاره شد، توجه به تاریخ از دیگر مضامین مورد توجه در اشعار جعفر قلی است. نکته‌ی قابل توجه در مباحث طرح شده در اشعار جعفر قلی این است که در تمام این شعرها هدف از بیان تاریخ، عبرت آموزی است و این هدفی است که در قرآن کریم در رابطه با توجه به تاریخ مکرر ذکر شده است.

قرآن مجید در آیات متعدد مسلمانان را به سیر در زمین و مطالعه‌ی سرگذشت پیشینیان از طریق مشاهده‌ی آثار تاریخی و تفکر در آن‌ها با هدف پندآموزی و عبرت‌گیری تشویق کرده است؛ «اولم یسیروا فی الارض فینظروا کیف عاقبة الذین من قبلهم» (۱۳).

آیات دیگری با همین مضمون در ۱۲ مورد در قرآن و جود دارد که صاحبان بصیرت را به درس گرفتن و پند آموختن از تاریخ دعوت می‌کند(۱۴). جعفرقلی زنگلی نیز با تأسی به قرآن و قصص قرآنی و نیز احادیث گوناگون این هدف را در بسیاری از اشعار خود مورد توجه قرار داده است.

۱-اسطوره ها و تاریخ باستانی ایران در دیوان جعفر قلی زنگلی

مطالعه‌ی عمیق اشعار جعفرقلی، از احاطه‌ی کامل این عارف شاعر پیشه بر اساطیر ایرانی حکایت دارد. وی با مطالعه‌ی دقیق اثری چون شاهنامه‌ی فردوسی به عنوان اصلی‌ترین منبع مطالعه‌ی اساطیر ایرانی، به سرنوشت پهلوانان و قهرمانان و شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی ایرانی و حتی غیرایرانی اشاره کرده است. در اشعار جعفر قلی به کرات به شخصیت‌هایی چون زال، رستم، گیو، گودرز، بهمن، اسفندیار، جمشید، جم، فرود، توس، نوذر، فریدون، کاوه، سیاوش، سهراب، فرامرز، کیکاوس، کیقباد، کیخسرو، گرشاسب، گشتاسب، لهراسب، ارجاسب، زرتشت، انوشیروان، خسرو پرویز، اسکندر، افلاطون، قیصر و خاقان چین بر می خوریم. علاوه براین، در دیوان جعفرقلی از دیگر شخصیت‌های شاهنامه که جنبه‌ی منفی دارند (مانند افراسیاب، ضحاک) و حیوانات افسانه‌ای (مثل سیمرغ و دیو سفید) نیز یاد شده است.

جعفرقلی در اشعار خود از قول پیرمرد کهنسالی و با هدف اندرز دادن به مردم روزگار خود به اساطیر و تاریخ باستانی اشاره می کند:

دخوازم کوهەنسالک ئەز ژ ئەهل زەمانە — تا کە ژ ڤی پرس بکەم ژ گەردش دەورانە

سرە خا هون هلینین جارەک هون نەزەر کەن — هەرنە دیار قورئان جارەک هون گوزەر کەن

کو دا چوویە زال زر کا روستەم تەهمتەن — کا نیە گیو و گوودەرز کا نیە پەهلەوان بەهمەن

کا نیە ئەسفەندیار شەهسەوار روویین تەن — گشتی چوون ژ جهان ل خاک کرن وەتەن

ئەگەر جەمشید و جەم ون خەلكو ئەگەر ئەسكەندەر — لە چین بوونە خاقان لە رووم بوونە قەیسەر
ئەگر ل جەنگ فرود هون بون توس و نوزەر — گشتی ترن ژ دوو نیە پر حەسرەت و بیٚسەمەر
خەلكو دل مەدنە دوون، دوون توونە ئیٚعتبار — نە ل ڤی میهرو وەفا، نە سیبات و نە قەرار
نە نوشیروان دمینە نە ژ ئەحمەد موختار — نە جەعفەر قولی دمینە نە ملواریە نامدار (١٥)

نكته‌ی جالب توجه در این قبیل اشعار جعفر قلی این است كه او در بیان تاریخ، از اسطوره شروع می‌كند و بعداز گـذر از تاریخ باستان به تاریخ اسلام می‌رسد و سرانجام به تاریخ عصر خودش اشاره می‌كند. این نوع برداشت از تاریخ -كـه گذشته را به حال و حال را به آینده پیوند می‌دهد- از بهترین نوع برداشت‌های تاریخی است. جعفرقلی در شعر دیگـری این گونه به شخصیت‌های باستانی و تاریخی اشاره می كند:

ئەگەر جەمشید و جەم ون خەلكو ئەگەر ئەسكەندەر — لە چین بوونە خاقان، لە رووم بوونە قەیسەر
ئەگەر زەرین سول بوون مانەند تووس و نوزەر — ئەگر چو ئەفراسیاب توران بكەن موسەخەر...
كانیٚ زەحاك ماردووش، كو داچوو جەمشید جەم — كا كاڤە ئاهەنگەر ساحیب تەوق و عیلم
كانیٚ فەریدوون كەی، كانیٚ تور، كانیٚ سەلم — كا ئیرج شاە ئیران كە ئەو كوشتن ڤە ستەم...
كانیٚ شیر تركستان، پەهلەڤان ئەفراسیاب — نەهەنگ لە بن دەریە ژ بیم ڤی دل كەباب...
كا كەیكاڤووس خودكام، دارای تەخت و كولاە — كا نەوزەر شەهریار، كا قوباد پادشاە
كا نەوجەڤان سیاوەش، سەری برن بی‌گوناە — كودا چوویە كەی خوسرو ساحب خیل‌و سپاە...
كا زەرتشتە پیغەمبەر، كا ئازەر و ئازەرگاە — كانیٚ گەرشاسبەیل، خوداڤەند فەڕ و جاە
ژ راە عەقل و دانش بنا كر ڤیٚ ئاتەشگاە — كا گشتاسب و كا لۆراسب، كا ئەرجاسب بدخواە
خەلكو هون هوشیار بوون دونە بقا تونینە — ئادەمیزاد گومراە ئەسلەن حەیا تو نینە... (١٦)

جعفرقلی در بسیاری از این اشعار صاحبان قدرت و ثروت را كه به دیگران زور می‌گویند مورد انتقاد و نكـوهش قـرار می‌دهد و در مقابل انسان ها را به در پیش گرفتن راە و رفتار نیكو تشویق می نماید:

ئەگەر جەمشید و جەم و م و ادنیا بی ئیٚعتبار — ل جیهانی بیٚ غەم و م، غەم ئەفزایە رووزگار
مینا فیرعەون ئەز بكەم ئیدعای كردگار — سا خا ساحب حشم و م، ئاخرەت ژ من فرار
بووم گەر روستم زال، ئاخر پەشیمانیە — پەروەردە سیمورغ بال، ئاخر پەشیمانیە(١٧)

جعفر قلی علاوه بر اشعار كردی در برخی اشعار تركی خود نیز به تاریخ باستانی و قصص دینی اشاره دارد:

گیتدی اول جمشیدجم، صلصال و هم دال بن دال — و یر مدی فرصت اجل، قارون با مال و منال (١٨)

٢- قصص قرآنی و تاریخ اسلام در دیوان جعفر قلی

جعفر قلی زنگلی اگرچه در زمره‌ی علمای دینی نبود و به غیر از تحصیلات مقدماتی در مدرسه‌ی علمیه‌ی قوچان — كه آن هم به طور قطعی مشخص نیست- تحصیلات دیگری نداشت، اما محتوی و مضامین اشعار او نشـان از آشـنایی

عمیق و گسترده‌اش با مفاهیم و حتی تفاسیر متعدد قرآنی و نیز زبان عربی دارد. اشاره به آیات قرآن و یا مضـامین آنهـا در اشعار جعفر قلی بسیار فراوان است. وی علاوه بر آیات، با احادیث و روایات نیز آشنایی داشته و نتایج این آشـنایی در اشعار او به خوبی آشکار است. آشنایی با تاریخ صدر اسلام از دیگر و یژگی‌های جعفر قلی اسـت کـه در اشـعار او نمـود داشته است. وی این آشنایی را در بسیاری از اشعار خود به خوبی نشان داده است. در دیوان جعفر قلی تقریباً به تمـامی پیامبرانی که اسامی آن‌ها در قرآن آمده، اشاره شده است. آدم و حوا و فرزندانشان هابیل و قابیل، داوود، سلیمان، ایوب، یونس، یوسف، زکریا، یحیی، شیث، ادریس، شعیب، ارمیا، هود، صالح، نوح، ابراهیم، اسماعیل، اسحق، یعقـوب، موسـی، هارون، یوشع و حضرت محمد(ص) در زمره‌ی این پیغمبران هستند که در اشعار جعفر قلی نامی از آن ها به میان آمـده و یا به مناسبتی ذکری از آن‌ها شده اسـت. در برخـی مـوارد نیـز اجمـالی از زنـدگانی آن هـا بـا شـرح حـوادث دوران پیامبری‌شان مورد توجه قرار گرفته است. در این اشعار نیز هدف اصلی از بیان قصص انبیاء عبرت آموزی است:

خەلکو عبرەت بگرن، کا ئادەم، کانێ حەوا	کا هابیل و کا قابیل، کا شیس هەیبەتوڵلا
کودا چوو، چوما نەما، نووح شەیخولئەنبیاء	کا شەدادو کا فیرعەون، کانێ نمروود گومراه(۱۹)

جعفر قلی ضمن بیان تاریخ انبیاء و سرنوشت مخالفان آن‌ها، از هدف اصلی خود از بیان تاریخ غفلت نمی‌کند:

ئادەمیزاد گومراە، راوە ژ خوە مەغروور	عەقلک ڤ سەر خاکە، تە تونە عەقل و شعوور
نە خادە تیە بیر تە، نە قیامەت و نە گوور	ئەی حەریس پور تەمەع، ل تە ناکاوێ هدور
جەعفەر قولی تە مەنال ژ دەست دنیای بی وەفا	وی دنی وەفا نکر، نە ب شاە و نە گدا(۲۰)

داستان سلیمان و بلقیس از دیگر قصص قرآنی است (۲۱) که جعفر قلی در دیوانش به روایت آن پرداخته است:

سلەیمان حشمەتوڵلا رۆنشت ل تەخت شاهی	پەرەندە ل سایە وان ژ قودرەت ئڵلاهی (۲۲)

بخش اعظمی از اشعار مربوط به تاریخ اسلام در دیوان جعفرقلی مربوط به دو شخصیت برجسته‌ی صدر اسلام، یعنی حضرت محمد(ص) و حضرت علی است. در روزگاری که اطلاعات دینی مردم به دلایل مختلف کم بود، بخشـی‌هـایی از نوع جعفر قلی با سرودن این قبیل اشعار و خواندن آن‌ها همراه با نـواختن دوتـار، تـا حـدی ایـن کاسـتی را پوشـش می‌دادند. یکی از حوادث مهم زندگانی پیامبر اسلام، مسأله‌ی معراج بود. جعفرقلی -که حافظ قرآن نیـز بـود- داسـتان معراج پیامبر و فلسفه‌ی آن را به شکل زیبایی به نظم درآورده است:

ئیرۆ ل کۆی وەفا خەلیل دل نوورانی	ژ ئەمر پەروەردگار ئیسماعیل کر قوروانی...
قسەی میعراج بە و م نازل بوو رۆحولئەمین	سەلات و سەلام ئانی ژ جەم جهان ئافرین...
پێنج ئیسمین تەی کرن ل فەلەکا شەشمین	ل مەسجیدەلئەقسا دین ئەنبیاء و مورسەلین...
جەعفەرقولی بیچارە تە نەدیە خێر و بەهرە	ل ولاتی غوروەتە چ رە بووی درودرە
قۆرئان موحەمەدی تە دخوینی ئەزبەرە	تە کشاندیە قەلەم میراجە پیغەمبەرە...(۲۳)

ذکر جانفشانی‌ها و دلاوری‌های علی در راه حفظ اسلام، در اشعار جعفر قلی بسیار پر رنگ است. از خود گذشـتگی او در لیله المبیت و خوابیدن او در بستر پیامبر به طرز زیبایی در اشعار جعفر قلی نمود یافته است:

ل هجرەتێ پیامبەر تە جانێ خوە فداکر ل شون وی راکتی ئەی شاه موشکل گوشا
ناگاه دەور تە گرتن وان کافر بی‌حەیا ل ڨی شەوێ زولمانی بەرپا وو شوور و غەوغا (٢٤)

یکی دیگر از حوادث مهم صدر اسلام نبرد خندق بود که دلاوری های علی بن ابی طالب و به خاک افکندن پهلوان بزرگ عرب عمرو بن عبدود باعث پیروزی مسلمانان بر احزاب شد. جعفر قلی شرح این دلاوری ها را در روز خندق چنین آورده است:

زەربەت یەوم خەندەق ژ دەس تە ئەی غەزەنفەر ل وی روویە کارساز، سای ئیسلام بوو کارگەر
کتە خاک مەزەللەت ل وی عومەر دلاوەر سا کە تە غافل نەوی ژ زکر ئەڵلاهو ئەکبەر (٢٥)

از دیگر حوادث شیرین تاریخ صدر اسلام ازدواج علی و فاطمه بود. جعفر قلی شرح این ازدواج را نیز به طرز باشکوهی به نظم درآورده است. نکته‌ی قابل توجه در این سروده‌ی جعفر قلی آشنایی او با اطلاعات و اصطلاحات نجومی است. وی در این سروده‌ی خود از اسامی و واژه‌های نجومی همچون: تقابل، شمس و قمر، جوزا، عطارد، نوافل، برجیس و بهرام استفاده می‌کند که نشانگر گستردگی حوزه‌ی اطلاعات اوست:

شەمس و قەمەر ل جوزا ل وەختەکە تەقابول هەفتە یەوم ئەربەعە عەتارود ل مەراحل
زیقەعدە و کاف ها، ساناک بوونە مەقاول من دی ل حال رویا پیش ئەز زهوور نەوافل
تەزویج خەیرۆنساء لە ئەمیر قەبایل ئو دو یارە مە سیما، مەلەک شکل و شەمایل
عەلی عەندەلیبوار ل وی گول بوویە مایل بار ئیلاها ب حەق مورتەزا و بەتوول
وە عورووج کەواکب وە نزول و دخوولە وە حەقی شاه نەجەف وە حورمەت رەسوولە
ل دل ملواریە مە رەمدە تە مەلوولە بەین برجیس و بەهرام پر وە قەهرو نکوولە
وە تیرا دوعای مە لیخ ل ئاماج قبوولە (٢٦).

علاوه بر به نظم کشیدن مباحثی مانند مباحث فوق، در دیوان جعفر قلی موارد متعدد دیگر از تاریخ زندگانی ائمه نیز به نظم کشیده شده است. داستان حضرت خضر و حضرت علی، حکایت دادرسی علی در داستان کبوتر و شهباز، قول جعفر صادق(ع)، رضا ضامن آهو و... در زمره‌ی این داستان‌ها هستند.

٣- تاریخ معاصر (دوره‌ی قاجاریه) در دیوان جعفر قلی زنگلی

روزگار حیات جعفر قلی که می‌توان به احتمال قریب به یقین آن را دوران سلطنت محمد شاه و ناصرالدین شاه قاجار دانست، دوره‌ای حساس در تاریخ ایران است. رویارویی ایران با دولت‌های استعمارگر غرب، به‌ویژه روسیه و انگلیس، پیشروی‌های این دو کشور در مناطق مرزی و همجوار ایران و بروز برخی ناآرامی‌ها و شورش‌ها (مثل شورش محمدخان سالار در خراسان) از ویژگی‌های این برهه از تاریخ ایران است. جعفر قلی بیچاره اگرچه مرد سیاست نبوده، اما از آن جایی که این حوادث زندگی مردم ایران و از آن میان ساکنان شمال خراسان را تحت تأثیر قرار داده بود، در اشعار خود اشاره‌ای نیز به حوادث روزگار خود دارد.

یکی از این حوادث مهم که در اشعار جعفر قلی بازتاب داشته شورش سالار بوده است. ایـن شـورش کـه در اواخـر دوره‌ی محمد شاه شروع شده بود، به طور مفصل در دیوان اشعار جعفر قلی مورد توجه قرار گرفتـه اسـت. زبـان اشـعار جعفر قلی در بیان این شورش زبان ترکی است. جعفر قلی که به احتمال زیاد از نزدیک شاهد این شورش بوده، به طور دقیق رویارویی دو طرف (از یک سو حسن خان سالار و متحدانش و از سوی دیگر حمزه میرزا و سپس حسام السـلطنه به نمایندگی از حکومت قاجار) را شرح داده است. او در اشعار خود ضمن ارزیابی سیاست‌ها و رجزخـوانی‌هـای طـرفین، ترکیب نیروهای آن‌ها را نیز آورده است. مطابق روایت جعفر قلی، عمده یاران سالار در جریان طغیان او عبـارت بودنـد از: کریم داد خان، مروی‌ها، بهادرخان، اراس خـان تـرکمن، محمـد شـیخ تـرکمن، تربـت جـامی‌هـا، ترکمانـان تکـه، گوکلان‌ها، تکه‌ها، یموت‌ها، قره‌اوغلان‌ها، خوارزمی‌ها، بلخی‌ها، ترکستانی‌هـا، ممـیش خـان کـرد و گروهـی دیگـر از کردان شمال خراسان بوده‌اند.

یاران عمده‌ی سپاهیان دولتی به رهبری حمزه میرزا و سپس سلطان مراد میرزا حسام السلطنه نیز شـامل: بیـات‌هـا، قایینی‌ها، قرایی‌ها، سام خان کرد زعفرانلو، نایب اسکندرخان، جعفر قلی خان شادلو، پرویز خان، حسین پاشـا و سـلیمان خان درگزی بوده‌اند. شورش سالار که از سال ۱۲۶۲ ه.ق شروع شده بود، در مجمـوع دو مرحلـه داشـت: ۱- مرحلـه‌ی اول در زمان محمد شاه که فرماندهی نیروهای دولتی بر عهده‌ی حمزه میرزای حشمت‌الدوله بود؛ ۲- مرحلـه‌ی دوم در زمان ناصرالدین شاه که به دستور امیرکبیر فرماندهی نیروهای دولتی و حکومت خراسان به فرزند عبـاس میـرزا یعنـی سلطان مراد میرزا حسام السلطنه واگذار شد. در دوره‌ی اول با توجه به سوء سیاست دربار تهـران، بسـیاری از کردهـای شمال خراسان مثل سام‌خان ایلخانی ایل زعفرانلو و جعفر قلی خان کرد شادلوی بوزنجردی و نیز پهلوان معـروف کـرد حسن رشوانلو در کنار سالار بودند(۲۷) و در همین دوره بود که پهلوان حسن رشوانلو در دفاع از سالار در مشهد به قتل رسید که شرح منظوم آن در دیوان جعفر قلی آمده است:

«... خراسان ستونی حسن پهلوان — سیر نر صفتلی حسن پهلوان...
پهلوان اولدیلار خان حکمینه، نوکر پیاده — اول دعوایه باروب حسن پهلوان
هی اوروب ایل لار و یورش آپاروب — ایکی اوز سر باز اولدروب یرالوب
نامرد اوق پهلوان گونگیسیذن دگوب — آتن دن یخلدی حسن پهلولن...
جعفر قلی و صفین سالوب داستانه — قوچ ایگدلی نر صفت لی حسن رشوانلو» (۲۸).

اما در دوره‌ی دوم که با پادشاهی ناصرالدین شاه و صدارت امیر کبیر شروع شد وضعیت فرق کرد. امیر کبیر با درایت خاصی که داشت، حسام السلطنه را والی خراسان کرد و به تدبیر او بسیاری از سران کرد مثل سام خان ایلخانی و جعفر قلی خان شادلو از سپاه سالار جدا شده و به سپاه حسام السلطنه پیوستند. امیرکبیر که می‌دانست سـوء رفتـار سـپاهیان حمزه میرزا نارضایتی خراسانیان را به دنبال داشته، حسام السلطنه را از ادامه‌ی این رفتار بـر حـذر داشـت و در حکمـی خطاب به او نوشت:

«مراد میرزا، خراسان ملک شاه است و خراسانیان اولاد شاه. تو مأموری با سپاهیان خود بروی و حسن خان سالار را که می‌گویند یاغی شده است بگیری. اگر شنیده شد که یک سپاهی تو حتی یک توبره کاه بی پول و رضایت خراسانی‌ها گرفت و تو شکم آن سپاهی را ندریده‌ای، شاه شکم تو را خواهد درید» (۲۹).

بدین گونه با تدابیر امیر کبیر و همکاری کردان شمال خراسان شورش سالار که با حمایت ضمنی انگلیسی‌ها مرزهای ایران را به خطر انداخته بود، از بین رفت (۳۰). سالار که در این اثنی کار خود را تمام شده می‌دید، نادم و پشیمان شد؛ اما ماهیت عمل او به گونه‌ای بود که بخشیده نشد و به دار مکافات آویخته شد(۳۱). جعفر قلی در دیوان خود ضمن بیان داستان طغیان سالار، حکایت پشیمانی او و وداع با فرزندانش قبل از اعدام را به طور مفصل و درحدود ۱۶۰ بیت آورده است(۳۲). جعفر قلی که هم چون سران کرد در دوره‌ی اول طغیان سالار در اشعارش از حسن خان سالار تمجید کرده بود، در دوره‌ی دوم که سران کرد به تدبیر امیرکبیر از سالار جدا شده بودند، به بیان اشتباهات سالار پرداخته است(۳۳).

یکی دیگر از مباحث تاریخی روزگار جعفر قلی، تکاپوهای استعماری دولت روسیه در ضمیمه کردن مناطقی از خاک ایران به خاک خود بوده است. روسیه بعد از تصرف مناطقی در شمال غربی ایران، کوشش می‌کرد تا سرزمین‌هایی دیگر را نیز در شمال شرقی ایران تصرف کند و در این راستا موفقیت‌هایی هم به دست آورده بود. جعفر قلی این شاعر عاشق پیشه که شهر به شهر به دنبال معشوق خود «ملواری» می‌گشت، با چشمان خود مشاهده می‌کرد که چگونه روس‌ها سرزمین‌های حد فاصل شرق دریای خزر تا سرحدات چین را به اشغال خود درآورده‌اند. وی در اشعار خود اشاره‌ای هر چند کوتاه به این اشغالگری‌ها دارد:

وی شەو ل من ئەسەر کر شمال نازنینە　　　ل عالەم خەوێدا چوومە مەکە و مەدینە
بلبل عاشق گول شەو و رۆ ل کەمینە　　　لاچینکم تاو دخۆم ل سەر تە گوگرچینە
شهر و شهر ئەز دگەرم ساتە لە روی زمینە　　　ئوروس هاتیە گرتیە ژ چینە تا ماچینە(۳٤).

جعفر قلی در جای دیگری از دیوان خود غیر مستقیم اشاره‌ای به قرا داد آخال دارد که مطابق آن بخشی از مناطق شمال غربی خراسان واقع در دشت ترکمن نشین آخال -که دارای بیش از سی و چهار شهرک و روستا و حدود نه هزار خانوار جمعیت بود- از ایران جدا شد و به روسیه ملحق گردید(۳۵):

ئورووس و ئینگلیس گرتن سەرحەدا چین و ماچین　　　رۆنشتن لە بتخانە تا خراو کەن خانەی دین
عشق ئاواتک چیە دە کە و شەهر دکن ئایین　　　موسولمان و ئەرمەنی وە هەڤ دون هەم قەرین(۳٦).

جعفر قلی که می دانست دولت ناتوان قاجار توان مقابله با این اشغال‌گری‌ها را ندارد، برای حفظ سرحدات ایران دست به دعا برمی‌دارد:

یا عەباس عەلەمدار تە سەردار لەشکری　　　ئۆمەت ژ دست چو و رکو تە شیر دلاوەری
غورش بکشین یا عەباس تە زادەی حەیدەری　　　هەفت ئەفلاکان خراو کە تە ژ کلکان سری(۳۷).

جعفر قلی در مناجات نامه ای هم که به مناسبت قحطی سال ۱۲۸۸ ه. ق دارد، اشاره‌ای به وضـعیت خـراب زنـدگی مردم می‌کند و از خداوند طلب بخشش مردم و رفع قحطی و گرانی را دارد:

خوداوه‌ندا وه حه‌ق تاها و ئال یاسین — ئه‌رزانی نازل که، وی گرانیا هلین

ب حه‌ق ساحب زه‌مان، پادشاه سه‌قلین — خوداوه‌ندا که‌ره‌م که، تو وی قه‌حتیا هلین(۳۸).

یادداشت‌ها :

۱- مطابق روایت عامیانه‌ی شمال خراسان، بخشی کسی است که خداوند به او بخشش یا موهبتی عطا کـرده و او را از دیگران مستثنی نموده است. بر اساس این باور بخشی باید بتواند شعر بسراید، داستان بگوید، دوتـار بنـوازد و آواز بخواند. به نقل از : محمد رضا درویشی و کلیم الله توحدی، موسیقی شمال خراسان، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۱، ص ۶.

۲- علی رحمتی قوردانلو، « مختصر سخنی بجای مقدمه در آغاز دیوان جعفر قلی زنگلی»، دیوان جعفـر قلی زنگلی، به تصحیح و و یرایش احمد عضدی، بجنورد، انتشارات عضدی، ۱۳۸۷، ص ۱۸.

۳- جعفر قلی زنگلی، دیوان عرفانی جعفر قلی زنگلی، به کوشش و گردآوری کلـیم الله توحـدی کانیمـال، مشـهد، واسع، ۱۳۸۱، ص ۲.

۴- برای اطلاع بیشتر از شورش سالار در خراسان ر. ک: علی اصغر شمیم، ایران در دوره سـلطنت قاجـار، تهـران، علمی، ۱۳۷۱، ص ۱۶۱-۱۵۳.

۵- رمضانعلی شاکری، اترکنامه تاریخ جامع قوچان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵، ص ۱۰۹.

۶- توحدی، دیوان عرفانی جعفرقلی، ص ۵۷ و نیز رحمتی، « مختصر سخنی... »، ص ۱۸.

۷- جعفر قلی زنگلی و احمد عضدی، دیوان اشعار جعفر قلی زنگلی و مجموعه ای از اشعار احمد عضدی، ویـرایش و ترجمه احمد عضدی، بجنورد، عضدی، ۱۳۸۷، ص ۲۳.

۸- توحدی، دیوان عرفانی جعفر قلی زنگلی، ص ۵۷.

۹- همان جا، ص۳ و عضدی، دیوان اشعار جعفر قلی، ص ۱۵.

۱۰- رحمتی، «مختصر سخنی... »ص۱۸.

۱۱- عضدی، همان جا، ص۲۳.

۱۲- همان جا، ص۱۶.

۱۳- قرآن مجید، آیه ۴۳ سوره فاطر.

۱۴- عزت الله رادمنش، تاریخ در قرآن، مشهد، انتشارات آسنان قدس رضوی، ۱۳۶۸، ص۱۱۴.

۱۵- توحدی، همان جا، ص ۲۹۱-۲۰۰.

۱۶- همان جا، ص۳۲۴.

۱۷- همان جا، ص۲۲۰.

۱۸- همان جاعص۲۲۷.

۱۹- همان جا، ص۱۹۶.

۲۰- همان جا، ص ۱۹۷.

۲۱- قرآن مجید، سوره نمل، آیات۱۴ تا۴۴.

۲۲- عضدی، همان جا، ص۱۰۵-۹۴.

۲۳- توحدی، همان جا، ص۱۲۷-۱۱۹.

۲۴- همان جا، ص۱۶۰.

۲۵- همان جا، همان صفحه.

۲۶- همان جا، ص۱۰۵-۱۰۱.

۲۷- یوسف متولی حقیقی، خراسان شمالی تاریخ تحولات سیاسی شهرهای خراسان شمالی ازآغاز تا انقلاب اسلامی، مشهد، آهنگ قلم، ۱۳۸۷، ص۱۵۱-۱۵۰.

۲۸- توحدی، همان جا، ص۲۸۲-۲۸۰.

۲۹- عباس اقبال آشتیانی، میرزاتقی خان امیر کبیر، به اهتمام ایرج افشار، تهران، توس، ۱۳۶۳، ص۱۳۶.

۳۰- یوسف متولی حقیقی، افغانستان و ایران پژوهشی پیرامون روابط سیاسی و چالش های مرزی از احمد شاه درانی تا احمد شاه قاجار، مشهد، بنیاد پژوهش های اسلامی، ۱۳۸۳، ص۲۳۶.

۳۱- رضاقلی خان هدایت، تاریخ روضه الصفای ناصری، تهران، کتابفروشی مرکزی و خیام، ۱۳۴۹، جلد دهم، ص۴۱۷.

۳۲- توحدی، همان جا، ص۳۰۲-۲۷۹ و نیز: عضدی، همان جا، ص۲۶۴-۲۵۷.

۳۳- همان جا، ص۲۶۳.

۳۴- توحدی، همان جا، ص۸۷.

۳۵- ملکونف، سفر به سواحل جنوبی دریای خزر، ترجمه مسعود گلزاری، تهران، دادجو، ۱۳۶۵، ص۲۵۵. برای اطلاع از متن قرارداد آخال ر. ک:سید علی میر نیا، وقایع خاور ایران، مشهد، اردشیر، ۱۳۷۳، جلد اول، ص۱۹۰-۱۷۹.

۳۶- توحدی، همان جا، ص۳۷۶.

۳۷- همان جا، ص۳۷۷.

۳۸- عضدی، همان جا، ص۲۳۴-۲۲۰.

نگاه جامعه‌شناسانه به تغییر گویش کُردی‌سورانی درگذر زمان

طاهر سرحدی -

چکیده:

از منظر جامعه‌شناسی زبان، پدیده‌ی تغییر زبان‌ها در طول زمان اجتناب ناپذیر است هر چند که جریان این تغییرات بسیار تدریجی، نامرئی و نامحسوس می‌باشد. مقایسه‌ی زبان مادری افراد با نسل‌های گذشته و بعد از آن‌ها در محیطی مشترک از یک سو و تغییر زبان‌ها از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر در یک فاصله زمانی نسبتاً طولانی از سوی دیگر، گویای این حقیقت روشن است. طبق گفته لیزنبرگ[۱] (نقل از هولمبرگ و اودن[۲]، ۲۰۰۵)، زبان کُردی به عنوان زیرگروهی از زبان‌های هند و اروپایی دارای چهار گویش[۳] (هورامی، زازایی، کرمانجی و سورانی) است، که در کشورهای ایران، عراق، ترکیه، سوریه و جمهوری‌های وابسته به شوروی سابق با آن صحبت می‌شود. در حالیکه تفاوت‌های واج‌شناسی، تکواژشناسی، واژگان و نحوی این گویش‌ها ارتباط بین گویش‌وران آن‌ها را معمولاً غیرممکن می‌سازد، اما به نظر می‌رسد که گاهی تفاوت بین این گویش‌ها از یک یا چند جنبه کمتر از تفاوت‌های بین زیرمجموعه‌های یکی از گویش‌ها می‌باشد.

در این تحقیق سعی شده است تا زیر گروه‌های جغرافیایی گویش سورانی از نظر تعدادی از واژگان به طور همزمان[۴] مورد مطالعه قرار گیرند، تا تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها به صورت آماری نشان داده شود. جمع‌آوری داده‌ها به صورت ارائه‌ی فهرست محدودی از واژگان فارسی به کرد زبان‌ها در مناطق مختلف ایران جهت نوشتن معادل آن‌ها به زبان کُردی گفتاری بوده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها نشان

- مدرّس آموزشکده فنی مهندسی شهید یزدان‌پناه سنندج

[1]. Leezenberg
[2]. Holmberg and Odden
[3]. dialect
[4]. synchronic study of language

می‌دهد که زیرمجموعه‌های گویش کُردی سورانی از یک محدوده‌ی جغرافیایی به محدوده‌ی دیگر از نظر واژگان متفاوت است و حتی واژگان مشترک کُردی افراد با سنین بالا در نقاط مختلف بیش از آن‌هایی است که توسط افراد جوانتر به کار می‌روند و این دال بر تغییر عینی زبان کُردی همانند سایر زبان‌های دیگر جهان است.

عدم به کارگیری واژگان دقیقاً همسان برای مفاهیم مشترک توسط اعضای یک جامعه زبانی نیز حاکی از پویایی و زایایی زبان به معنای واقعی کلمه می‌باشد. در ضمن درصد قابل توجه واژگان مشترک گویش‌های کُردی در این مطالعه معنی‌دار است و مبین این حقیقت است که عدم موفقیت در ایجاد ارتباط گویشواران آن‌ها را باید در تفاوت‌های دستور زبان، واج‌شناسی و تکواژشناسی نیز جستجو کرد.

واژه‌های کلیدی: گویش، مطالعه هم‌زمانی زبان، جامعه‌شناسی زبان، واج‌شناسی، تک‌واژشناسی

۱. زبان، گویش و لهجه

«جامعه‌شناسی زبان»[1] در پی کشف رابطه‌ی بین زبان و جامعه با هدف درک بهتر ساختار زبان و اینکه چگونه زبان‌ها در ارتباطات ایفای نقش می‌کنند می‌باشد. هادسون[2] (۱۹۸۰) مطالعه‌ی زبان در ارتباط با جامعه را جامعه‌شناسی زبان می‌گوید تا هر چه بیشتر در مورد زبان نکاتی آموخته شود. مطالعات جامعه‌شناسی زبان به دوگونه ریززبانی[3] و کلان‌زبانی[4] صورت می‌گیرد؛ اولی به دنبال عناصر زبانی بسیار خاص و یا تفاوت‌های فردی همانند ادا کردن صداهای خیشومی در گویش‌های مختلف یک زبان می‌باشد، امّا دومی حجم وسیعی از داده‌های زبان را مورد بررسی قرار می‌دهد تا به نتایج کلی در مورد روابط گروهی مانند ویژگی‌های جهانی ارتباط افراد دست یابد. بر اساس تعاریف فوق تحقیق حاضر در زمره‌ی مطالعات ماکروزبانی قرار می‌گیرد.

بِل[5] (۱۹۷۶) هفت معیار را برای عینیت بخشیدن یک زبان بیان می‌کند که عبارتند از: یکسان‌سازی[6]، یکسان‌سازی[6]، بقاء[7]، تاریخ‌مداری [8]، استقلال[9]، فروکاهش[10]، اختلاط[11] و بالفعل‌بودن[12]. بر اساس معیارهای فوق می‌توان میزان توسعه‌ی زبان‌ها را نیز ارزشیابی کرد. «**یکسان‌سازی**» به فرایندی گفته می‌شود که از طریق آن زبان رمزگذاری می‌شود و شامل نوشتن دستور زبان، کتاب‌های املا، فرهنگ لغت‌ها و ادبیات می‌شود. البته انتخاب معیار[13]ممکن است مشکلاتی را ایجاد کند چون انتخاب یک گویش به عنوان معیار به معنی مورد توجه قرار دادن گویندگان آن گویش است که به طور اجتناب‌ناپذیری با قدرت در ارتباط است. یکسان‌سازی نقش‌های متفاوتی را ایفا می‌کند، مثلاً افراد و گروه‌هایی را در درون یک جامعه بزرگ‌تر متحد می‌کند. بنابراین برای انعکاس نوعی هویت منطقه‌ای، اجتماعی، قومی یا مذهبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. علاوه بر آن می‌توان برای اعتبار بخشیدن به گویندگانش از آن نیز استفاده کرد. تراجیل[14] (۱۹۸۳) انگلیسی استاندارد را به گونه‌ای از انگلیسی اطلاق

---

1. sociolinguistics
2. Hudson
3. microlinguistics
4. macrolinguistics
5. Bell
6. standardization
7. vitality
8. historicity
9. autonomy
10. reduction
11. mixture
12. de facto
13. norm
14. Trudgill

می‌دهد که معمولاً در چاپ به کار می‌رود و در مدارس و همچنین به غیر انگلیسی زبان‌ها تدریس می‌شود. امروزه انگلیسی استاندارد به طریقی رمزگذاری شده است که دستور زبان و واژگان آن تقریباً در هر جایی از جهان که انگلیسی به کار می‌رود یکسان است و آن چنان قدرتمند است که فشار زیادی را بر گونه‌های محلی اعمال می‌کند، به طوری که بسیاری از گویش‌هایی که از قبل تثبیت شده‌اند اقتدار خود را از دست داده‌اند و به سوی زبان استاندارد تمایل پیدا کرده‌اند.

گاهی اوقات یکسان‌سازی به خاطر مسائل سیاسی به طور عمد بسیار سریع صورت می‌گیرد. مثلاً فنلاندی‌ها در قرن نوزدهم زبان گفتاری خود را تکامل بخشیدند، چون برای استقلال خود از سوئد و شوروی سابق به زبان استانداری نیاز داشتند. یا در قرن بیستم ترک‌ها تحت حکومت "آتاترک "در تلاش برای یکدست‌سازی و مدرنیزه کردن زبان ترکی موفق بودند. امروزه ما شاهد تلاش‌های مشابهی در یکسان‌سازی سریع زبان‌ها در کشورهایی مانند هند (زبان هندی)، اسرائیل (زبان عبری)، گینه‌ی نو (زبان تاک پیسین[1])، اندونزی (زبان باهاسا[2]) و تانزانیا (زبان سواهیلی[3]) هستیم. در هر مورد، گوانه‌ای از یک زبان می‌بایست انتخاب می‌شد، از نظر منابع و نقش‌هایش توسعه می‌یافت و بالاخره به وسیله جامعه‌ی بزرگتری مورد پذیرش قرار می‌گرفت. به عنوان مثال زبان هندی هنوز هم در فرایند یکسان‌سازی است که با مقاومت گسترده‌ای روبروست مبادا که زبان‌های منطقه‌ای در آن ذوب شده و یا کاملاً از بین بروند.

معیار دوم «**بقاء**» است که به جامعه‌ی زنده‌ی گویندگان زبان اطلاق می‌شود. از این معیار می‌توان برای تشخیص زبان‌های زنده از زبان‌های مرده استفاده کرد؛ مثلاً دو زبان سلتیک[4] بریتانیای کبیر یعنی مانکس[5] و کورنیش[6] که اولی بعد از جنگ‌جهانی دوم و دومی در اواخر قرن هیجدهم منقرض شدند. البته بعضی از زبان‌ها حتّی بعد از انقراض دارای اقتدار هستند؛ مانند، زبان‌های یونان کلاسیک و لاتین در جهان غرب، زبان سانسکریت برای هندیان و زبان عربی کلاسیک در جهان اسلام.

«**تاریخ‌مداری**» به حقیقتی اشاره می‌کند که گروه مشخصی از مردم با استفاده از زبان خاصّی هویّت خود را به دست می‌آورند: وابستگی‌های اجتماعی، سیاسی، مذهبی و قومی نیز ممکن است برای این گروه مهم باشند. امّا وابستگی‌های ایجاد شده به وسیله یک زبان مشترک ممکن است قوی‌ترین عامل در میان آن‌ها باشد چنان که اعراب، چینی‌ها و عبری زبان‌ها به گونه‌های مختلف زبان خود به عنوان عاملی انسجام‌بخش تکیه دارند.

«**استقلال**» به عنوان معیاری ذهنی در ارتباط با احساسات است، چون یک زبان باید توسط

---

[1]. Tok Pisin
[2]. Bahasa
[3]. Swahili
[4]. Celtic
[5]. Manx
[6]. Cornish

گویندگانش متفاوت از زبان‌های دیگر احساس شود. مثلاً مردم اکراین زبان خود را روسی نمی‌دانند و یا بعضی از گویندگان بلاک انگلیش[۱] معتقدند که زبان آن‌ها به جای آن که گونه‌ای از انگلیسی باشد زبان مستقل و جداگانه‌ای است. «فروکاهش» که معیار دیگری است به حقیقتی گفته می‌شود که گونه‌ی خاصّی ممکن است به جای گونه‌ای مستقل به عنوان زیرگونه در نظر گرفته شود. گویندگان کاکنی[۲] می‌گویند آن‌ها گونه‌ای از انگلیسی را صحبت می‌کنند و بنابراین اقرار می‌کنند که "معرف" گویندگان انگلیسی نیستند و آن‌ها وجود گونه‌های دیگر با موقعیت‌های تبعی برابر را به رسمیت می‌شناسند. فروکاهش یا تنزل موقعیت می‌تواند گاهی اوقات در انواع فرصت‌های داده شده به کاربران یک گونه صورت گیرد. مثلاً، یک گونه ممکن است فاقد سیستم نوشتاری باشد و یا مانند زبان پی‌جین[۳] در مقایسه با زبان‌های استاندارد ممکن است محدودیت قابل توجهی از جنبه کاربرد داشته باشد.

معیار ششم «**اختلاط**» است که به احساساتی اشاره می‌کند که گویندگان نسبت به خلوص گونه‌ی زبان خود دارند. به نظر می‌رسد این معیار برای گویندگان بعضی از زبان‌ها در مقایسه با زبان‌های دیگر مهم‌تر باشد. مثلاً این معیار برای گویندگان زبان‌های فرانسوی و آلمانی مهم‌تر از گویندگان زبان انگلیسی است. و بالاخره معیار «**بالفعل بودن**» به احساسی اشاره می‌کند، که بسیاری از گویندگان دارند از این نظر که هم گویندگان خوب و هم گویندگان ضعیف وجود دارند و این که گویندگان خوب معرّف معیارهای کاربرد صحیح می‌باشند. گاهی اوقات این به مفهوم تأکید بر زیرگونه‌ی خاصی به عنوان معرّف بهترین کاربرد می‌باشد. استانداردها باید نه تنها تثبیت شوند بلکه باید هم چنین حفظ شوند. احساسات مردم در ارتباط با معیارها پیامدهای مهمی برای درک هم‌گونه و هم تغییر زبان دارد.

زبان یک واژه‌ی[۴] فرابخشی امّا گویش یک گونه فرعی زبان است. لطفی‌پور(۱۳۸۴) گونه‌های زبان را به سه نوع جغرافیایی[۵]، تاریخی[۶] و اجتماعی[۷] تقسیم می‌کند. پژوهش حاضر بر گویش‌های نوع اول متمرکز می‌باشد. به طور نظری گویش‌های یک زبان به صورت پیوستار می‌باشند به طوری که گویندگان گویش‌های دو انتهای پیوستار ممکن است قادر به فهم یکدیگر نباشند و یا گویندگان گویش‌های میانی ممکن است قادر به فهم یکی یا هر دو گویش ابتدا و انتها و یا حتّی گویش‌های میانی دیگر نباشند. اگر چه زبان مرزنشینان هر دو سوی کشورهای هلند و آلمان و یا مرزنشینان کشورهای ایتالیا و فرانسه حتّی امروز هم بسیار شبیه هم می‌باشند، امّا آن‌ها ادعا می‌کنند که گویش‌های هلندی یا آلمانی از یک طرف و

---

1. Black English
2. Cockney
3. Pidgin
4. superordinate
5. geographical
6. historical
7. social

یا ایتالیایی و فرانسوی را از طرف دیگر صحبت می‌کنند. فشارهای مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و آموزشی تفاوت‌های زبان میان کشورها را بر جسته‌تر می‌سازند، بنابراین با ظهور زبان‌های ملی گویش‌ها به تدریج ناپدید می‌شوند. گویش‌ها تحت دو نوع فشار هستند: یکی از داخل برای مطابقت با استانداردهای ملی و دیگری از بیرون برای متفاوت ساختن آن از استانداردهای مکان‌های دیگر.

البته نباید گویش را با لهجه[1] اشتباه گرفت. فسولد[2] (۱۹۹۰) معتقد است که انگلیسی استاندارد اغلب با لهجه‌های مختلف و وابستگی‌های منطقه‌ای و اجتماعی صحبت می‌شود مانند لهجه‌های مربوط به شمال آمریکا، سنگاپور، هند، لیورپول، بوستون، نیویورک و غیره. امّا با وجود این اختلاف‌ها میان آنان وحدت قابل توجهی از نظر دستور زبان و واژگان وجود دارد چون انگلیسی استاندارد را صحبت می‌کنند. به عبارت دیگر، انگلیسی استاندارد را می‌توان با لهجه‌ی هر منطقه‌ای صحبت کرد و یا صحبت کردن انگلیسی یا هر زبان دیگر بدون لهجه غیر ممکن است.

۲. تغییر زبان

کریستال[3] (۲۰۰۳) تغییر زبان از منظر زبان‌شناسی تاریخی را به تغییر در درون زبان در گذر زمان می‌داند. این پدیده به طور منظم توسط زبانشناسان مقابله‌ای در اواخر قرن هیجدهم و سپس در قرن بیستم توسط زبان‌شناسان تاریخی و جامعه‌شناسان زبان مورد مطالعه قرار گرفت. به عقیده کریستال (همان منبع) همه جنبه‌های زبان شامل این پدیده می‌شوند اگر چه به دلیل تغییرات قابل توجه و مکرر آواشناسی و واژگان به نحو توجه کمتری شده است. فولی[4] (۱۹۹۷) معتقد است که قدمت زبان انسان (چهل هزار سال) و به روایت‌های افراطی (دویست هزار) و حتی (چهارصد هزار سال) می‌باشد. لاس[5] (۱۹۹۷) سه عامل را در تغییر زبان دخیل می‌داند، قرض‌گیری کلمات از زبان‌های دیگر، ابداع کلمات جدید و تغییر کلمات موجود. اکثر زبانشناسان (از جمله سوسور[6] ۱۹۵۹ و بلومفیلد[7] ۱۹۳۳) معتقدند که خود تغییر قابل مشاهده نیست و آنچه که قابل مشاهده است نتایج تغییر می‌باشد. وارداف[8] (۱۹۹۲) دو عامل درونی[9] و بیرونی[10] را در تغییر زبان مؤثر می‌داند. مثلاً در طول زمان ممکن است تفاوت بین دو صدا در

---

[1]. accent
[2]. Fasold
[3]. Crystal
1. Foley
[5]. Lass
[6]. Sausure
[7]. Bloomfield
[8]. Wardhaugh
[9]. internal
[10]. external

یک زبان از بین برود یعنی دو مصوت به یک مصوت تبدیل شود؛ مانند (meet و meat) و یا (horseو hoarse) در گونه‌های مختلف زبان انگلیسی. یا روزگاری کلمه‌ای ممکن بود در نقش‌های مختلف دارای تلفظ واحدی بوده باشد ولی امروزه هر کدام از آن‌ها تلفظ متفاوتی دارند مانند house در نقش اسم در مقایسه با همان کلمه در نقش فعل.

نوع دوم تغییر زبان بیرونی است؛ این تغییر از طریق قرض‌گیری[1] صورت می‌گیرد. تغییراتی که به وسیله‌ی قرض‌گیری از سایر گویش‌ها و زبان‌ها رخ می‌دهد در مقایسه با تغییرات درونی بسیار قابل تشخیص می‌باشند زیرا دارای ویژگی‌های زبانی و توزیع[2] برجسته‌تری می‌باشند (مانند schl و schm در آغاز کلمات انگلیسی و یا J در ابتدای کلمات با تلفظی شبیه zh). این کلمات اکثراً لغات علمی و کلماتی برای توصیف اشیاء خارجی مانند kangaroo, perfume, tea, pajmas و غیره می‌باشند. گویندگان زبان‌های مختلف ممکن است در مورد قرض‌گیری دیدگاه‌های متفاوتی داشته باشند. انگلیسی‌زبان‌ها بدون تعصب از دیگر زبان‌ها واژگان را قرض می‌گیرند، امّا گویندگان زبان‌های فرانسوی، آلمانی، عبری مدرن و ایسلندی مدرن متعصب‌ترند. البته گویندگان هر زبانی ممکن است تمایل به قرض‌گرفتن لغات از زبان یا زبان‌های خاصّی داشته باشند. مثلاً، گویندگان زبان هندی برای قرض‌گیری از زبان سانسکریت و گویندگان زبان اردو از عربی استفاده می‌کنند. به عقیده کیلر[3] (۱۹۹۴) در کل تغییر زبان پدیده‌ای حتمی، اجتناب‌ناپدیر و جهانی بوده و هرگز پایان نمی‌پذیرد و هر چه فاصله‌ی زمانی بین دو متن در زبانی بیشتر باشد تغییرات آن نیز مشهودتر خواهد بود، اگر چه ما بیشتر به تغییراتی که اخیراً در زبان اتفاق می‌افتد حساس و مردد هستیم. مثلاً، زبان عصر چوسر[4] که از انگلیسی امروز (بیست نسل) فاصله دارد بسیار مشکل‌تر و غیرقابل فهم‌تر از زبان عصر آستین[5] است که تقریباً صد و هشتاد سال قبل می‌زیسته است. حتّی زبان انگلیسی به کار رفته در روزنامه‌ها و مجلات پس از جنگ جهانی دوم با زبان انگلیسی امروز به طور قابل توجهی تفاوت دارد.

آلن[6] (۱۹۷۵) نیز معتقد است که زبان‌ها در حال تغییر دائمی بوده و این تفکر که زبانی ممکن است روزی در آینده به حالت انجماد، ایستا و بدون تغییر درآید، غیر ممکن است. اشتباه است اگر تصور کنیم که زبان هر جامعه زبانی[7] کاملاً هم‌شکل و همگن باشد چون هر جامعه زبانی همیشه از گروه‌های بسیار متفاوتی تشکیل می‌شود که منعکس کننده تفاوت‌های سنی، مکان‌های جغرافیایی، علائق حرفه‌ای و

---

[1]. borrowing
[2]. distribution
[3]. Keller
[4]. Chaucer
[5]. Austin
[6]. Allen
[7]. peech community

زمینه‌های آموزشی آن‌ها می‌باشد و به همین دلیل است بسیاری از ویژگی‌هایی که شاخصه‌ی تشخیص دو زبان هستند ممکن است در گویش‌ها و گونه‌های مختلف در همان زمان وجود داشته باشند. تغییراتی که دائماً در یک زبان زنده در حال انجام است در واژگان مشهودتر است. کلمات جدید برای برآورده کردن نیازهای جدید ابداع می‌شوند، کلمات قدیمی از بین می‌روند و کلمات موجود معانی جدید به خود می‌گیرند. به گفته‌ی "آلن" (همان منبع) کلماتی که معنی‌شان تغییر کرده است در هر صفحه از آثار شکسپیر به چشم می‌خورد و یا در حدود هشتاد و پنج درصد واژگان انگلیسی قدیم[۱] برای خوانندگان امروز ناآشنا است.

اگر چه تغییرات تلّفظ کمتر مشهود هستند امّا به اندازه‌ی تغییر در جنبه‌های دیگر حائز اهمیّت می‌باشد. تغییرات همچنین در شکل‌های دستوری رخ می‌دهد. انگلیسی قدیم همانند زبان‌های لاتینی و یونانی یک زبان صرفی[۲] بود و برای نشان دادن تعداد، جنسیت، حالت، زمان، معلوم و مجهول و غیره از پسوندهای آخر کلمات استفاده‌ی وسیعی می‌شد. امّا دستور زبان انگلیسی از زمان چوسر[۳] (قرن چهاردهم) به طور قابل توجهی ساده‌تر شده است؛ مثلاً، امروزه پسوندهای آخر اسم‌ها فقط برای نشان دادن حالت جمع کلمات و مالکیت محدود شده است. پسوندهای آخر صفات جز برای حالت‌های خاص تفضیلی و عالی کاملاً حذف شده و یا پسوندهای تقریباً تمام فعل‌ها (برای نشان دادن نوع فاعل) حذف شده‌اند. در مجموع انگلیسی امروزه با استفاده‌ی وسیع از حروف اضافه و افعال کمکی ارتباط بین کلمات در جمله را نشان می‌دهد. لاس[۴] (۲۰۰۶) همچنین استفاده از حالات تفضیلی و عالی صفات و قیدهای انگلیسی تا قرن هیجدهم را انتزاعی و اختیاری می‌داند که بعد از آن به علت عوامل اجتماعی، نقشی[۵] و شناختی[۶] قاعده‌مند شد.

۳. روش تحقیق

ابتدا لیستی شامل دویست واژه‌ی فارسی به طور تصادفی[۷] تهیه گردید (جدول شماره۲ ضمیمه) و در اختیار افراد کُرد زبان در شهرهای مختلف استان‌های کُردستان، کرمانشاه، و آذربایجان غربی قرار داده شده تا نسبت به نوشتن معادل کُردی کلمات اقدام کنند. تعداد افراد شرکت کننده در این تحقیق تقریباً دویست نفر بودند که متولد و ساکن شهرهای (سنندج، کامیاران، مریوان، قروه، دهگلان، بانه، سقز،

---

1. Old English
2. inflectional
3. Chaucer
4. Lass
5. functional
6. cognitive
7. randomli

دیواندره، بیجار، کرمانشاه، ایلام، گیلان غرب، روانسر، جوانرود، پاوه، نوسود، نودشه، بوکان، مهاباد، اشنویه، نقده، پیرانشهر، سردشت، تکاب و شاهین‌دژ) بودند. اگر چه افراد شرکت‌کننده در هر شهر از گروه‌های مختلف سنی بودند، امّا میانگین واژه‌های مشترک، واژه‌های نزدیک به هم، واژه‌های متفاوت و واژگان فارسی به کار رفته در هر کدام از این مکان‌ها مورد توجه قرار گرفت. از شرکت‌کنندگان درخواست شد تا معادل واژگان را بر اساس زبان گفتاری خود ارائه کنند و نه زبان ادبی و یا هر زبان دیگری که احتمالاً در محیط‌های دیگر تحت تأثیر آن قرار گرفته باشند. ضمناً جمع‌آوری پرسشنامه‌ها بلافاصله بعد از کامل شدن آن‌ها صورت گرفت تا از دخالت نظرات و سلایق افراد دیگر ممانعت شود، و نتیجه‌ی تحقیق بر اساس گفتار طبیعی افراد باشد. همان طور که در قسمت‌های قبل ذکر شد هدف این پژوهش پی بردن به تفاوت‌های همزمانی[1] گونه‌های مختلف «گویش سورانی» در مناطق مختلف ایران تنها از جنبه‌ی واژگان می‌باشد.

۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

پس از جمع‌آوری داده‌ها، تجزیه و تحلیل آن‌ها به روش ذیل انجام شد و با توجه به آشنایی پژوهشگر با گونه‌ی کُردی شهرستان بانه به عنوان یکی از گونه‌های جغرافیایی گویش کُردی سورانی، از آن برای مقایسه با گونه‌های جغرافیایی دیگر استفاده شده است و پرسشنامه‌ها بر اساس تعداد واژگان مشترک، شبه مشترک، متفاوت و وارد شده از زبان فارسی مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند. واژه‌ی شبه مشترک به واژه‌ای اطلاق می‌شود که در گویش‌ها و یا گونه‌های مختلف کُردی شبیه هم بوده و تفاوت آن‌ها ممکن است از نظر اعراب‌گذاری، جابه‌جایی حروف و افزایش یا کاهش یک یا چند حرف باشد. مقایسه واژگان به کار رفته در مناطق مختلف در جدول زیر قابل تأمل می‌باشد.

جدول ۱: مقایسه واژگان گونه‌های مختلف گویش کُردی سورانی و همچنین مقایسه آنها با

---

[1]. synchronic

ویش‌های دیگر زازایی، هورامی و کرمانجی بر حسب درصد

منطقه جغرافیایی	واژگان مشترک	واژگان شبه مشترک	واژگان متفاوت	واژگان فارسی	واژگان بدون پاسخ
سقز	%۶۶	%۸	%۱۰	%۱۰	%۶
مریوان	%۷۰	%۱۰	%۱۷	%۱	%۲
دیواندره	%۳۴	%۹	%۳۷	%۱۷	%۳
بیجار	%۱۳	%۸	%۳۵	%۳۸	%۶
سنندج	%۲۴	۱۱%	%۳۴	%۲۳	%۸
دهگلان	%۲۳	%۵	%۲۸	%۲۲	%۲۲
قروه	%۲۲	%۱۲	%۳۴	%۳۰	%۲
کامیاران	%۲۹	%۱۱	%۳۳	%۲۶	%۱
بوکان	%۷۸	%۳	%۱۲	%۴	%۳
مهاباد	%۷۲	%۶	%۸	%۳	%۱۱
سردشت	%۷۷	%۸	%۴	%۴	%۷
پیرانشهر	%۶۶	%۵	%۱۹	%۷	%۳
اشنویه	%۷۴	%۱۰	%۱۰	%۴	%۲
نقده	%۶۹	%۵	%۱۷	%۶	%۳
تکاب	%۴۸	%۷	%۲۴	%۱۶	%۵
شاهین‌دژ	%۵۶	%۷	%۱۹	%۱۴	%۴
جوانرود	%۴۵	%۸	%۲۷	%۲۰	%۵
روانسر	%۳۶	%۶	%۳۰	%۲۷	%۱

پاوه	٪۲۳	٪۳	٪۵۵	٪۱۱	٪۸
نودشه	٪۱۸	٪۱۲	٪۴۵	٪۱۵	٪۱۰
کرمانشاه	٪۱۳	٪۵	٪۲۹	٪۵۰	٪۳
اسلام‌آباد غرب	٪۲۵	٪۵	٪۳۸	٪۳۱	٪۱
ایلام	٪۱۴	٪۴	٪۴۶	٪۲۴	٪۱۲
ارومیه	٪۳۴	٪۸	٪۴۷	٪۶	٪۵

همان‌طوری که مشاهده می‌شود، هیچ کدام از گونه‌های مختلف گویش سورانی در هیجده منطقه‌ی جغرافیایی مختلف ایران از نظر پنج ویژگی بررسی شده کاملاً شبیه هم نمی‌باشند. تراکم واژگان مشترک بر اساس گونه‌ی مبنا در مناطق مختلف به ترتیب به شرح ذیل می‌باشد: بوکان (۷۸٪)، سردشت (۷۷٪)، اشنویه (۷۴٪)، مهاباد (۷۲٪)، مریوان (۷۰٪)، نقده، (۶۹٪)، سقز(۶۶٪)، پیرانشهر(۶۶٪)، شاهین‌دژ(۵۶٪)، تکاب (۴۸٪)، جوانرود(۴۵٪)، روانسر (۳۶٪)، دیواندره (۳۴٪)، کامیاران (۲۹٪)، سنندج(۲۴٪)، دهگلان(۲۳٪)، قروه (۲۲٪) و بیجار (۱۳٪).

در ضمن تراکم واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف گویش سورانی بر خلاف آرایش قبلی به ترتیب عبارتند از: قروه (۱۲٪)، سنندج (۱۱٪)، کامیاران (۱۱٪)، اشنویه (۱۰٪)، مریوان (۱۰٪)، دیواندره (۹٪)، سردشت (۸٪)، بیجار (۸٪)، سقز (۸٪)، جوانرود(۸٪)، تکاب (۷٪)، شاهین‌دژ (۷٪)، روانسر (۶٪)، مهاباد (۶٪)، دهگلان (۵٪)، پیرانشهر (۵٪)، نقده (۵٪) و بوکان (۳٪).

درصد واژگان فارسی موجود در هر کدام از گونه‌های مورد مطالعه نیز به ترتیب بدین‌گونه می‌باشد. بیجار(۳۸٪)، قروه(۳۰٪)، روانسر (۲۷٪)، کامیاران(۲۶٪)، سنندج (۲۳٪)، دهگلان(۲۲٪)، جوانرود (۲۰٪)، دیواندره (۱۷٪)، تکاب (۱۶٪)، شاهین‌دژ (۱۴٪)،سقز (۱۰٪)، پیرانشهر (۷٪)، نقده (۶٪)، سردشت (۴٪)، بوکان (۴٪)، اشنویه (۴٪)، مهاباد (۳٪) و مریوان (۱٪). و بالاخره درصد واژگان متفاوت گونه‌های مختلف (جدول شماره ۳ ضمیمه) در مقایسه با گونه‌ی مبنا به ترتیب زیر است: سردشت (۷٪)، مهاباد (۸٪)، سقز(۱۰٪)، اشنویه (۱۰٪)، بوکان (۱۲٪)، مریوان (۱۷٪)، نقده (۱۷٪)، پیرانشهر (۱۹٪)، شاهین‌دژ (۱۹٪)، تکاب(۲۴٪)، جوانرود (۲۷٪)، دهگلان (۲۸٪)، روانسر (۳۰٪)، کامیاران (۳۳٪)، قروه (۳۴٪)، سنندج (۳۴٪)، بیجار (۳۵٪) و دیواندره (۳۷٪).

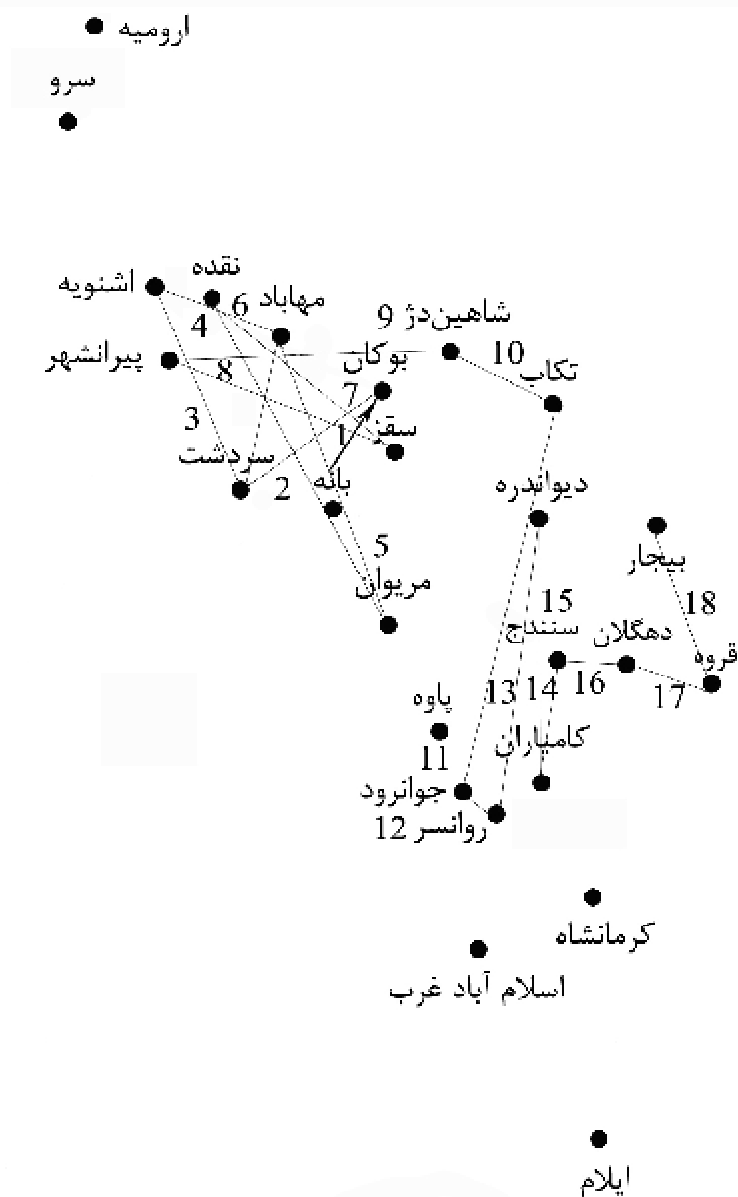
بخشی از جدول شماره۱ نیز به تجزیه و تحلیل واژگان به کار رفته در گویش‌های دیگر کُردی همانند زازایی، هورامی و گورانی اختصاص داده شده است که درصد واژگان مشترک آن‌ها با گونه‌ی مبنا به ترتیب ۳۴٪ ، ۲۱٪ و ۱۷٪ (کرمانشاه ۱۳٪ ، ایلام ۱۴٪ ، اسلام‌آبادغرب ۲۵٪) می‌باشد. تراکم

واژه‌های شبه مشترک در گویش‌های فوق همچنین به ترتیب تقریباً ۸%، ۸% و ۵% و واژه‌های فارسی به کار رفته در آن‌ها ۶%، ۱۳% و ۳۵% (کرمانشاه ۵۰% ، ایلام ۲۴% و اسلام‌آبادغرب ۳۰%) است. و بالاخره واژگان متفاوت موجود در این گویش‌ها در مقایسه با گونه‌ی مبنا به ترتیب ۴۷%، ۵۰% و ۳۸% می‌باشد.

۵. نتیجه‌گیری و بحث

از نظر زبانشناسی تاریخی همه‌ی گونه‌های یک زبان دارای سرچشمه‌ای واحد بوده که در گذر زمان و تحت تأثیر عوامل مختلف جغرافیایی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی به طور قابل توجهی از یکدیگر فاصله گرفته‌اند. تشخیص هویّت جغرافیایی افراد حتّی در حیطه‌ی جامعه‌ی زبان کُردی به وسیله‌ی گونه‌های زبان گفتاری آن‌ها مبیّن تغییر زبان در طول تاریخ بوده است که شاید همه‌ی مردم به طور ذهنی به آن واقف باشند. اگر چه اثبات تغییر زبان از جنبه‌های مختلف طی دوره‌های طولانی ساده و جالب می‌باشد امّا ردیابی آن به طور همزمانی و در مقطعی خاص پیچیده و دشوار است. عقل حکم می‌کند که تفاوت‌های زبانی اعضای تشکیل‌دهنده‌ی یک گویش با ایجاد فواصل مکانی بیشتر نمود پیدا می‌کند و یا به عبارت دیگر هر چه اعضای یک جامعه زبانی از نظر مکان به هم نزدیک‌تر باشند تفاوت‌های زبانی آن‌ها باید کم‌رنگ‌تر باشد. امّا تجزیه و تحلیل داده‌های به دست آمده در این مطالعه نشان می‌دهد که این پدیده همیشه بدین منوال نیست؛ مثلاً، وجه اشتراک واژگان به کار رفته در گونه‌ی کُردی بانه می‌بایست به ترتیب به گونه‌های سقز، سردشت، مریوان، بوکان، مهاباد، دیواندره، پیرانشهر، اشنویه و نقده نزدیک‌تر باشد در حالی که اطلاعات بدست آمده نشان می‌دهد که این مراتب به ترتیب شامل بوکان، سردشت، اشنویه، مهاباد، مریوان، نقده، سقز، پیرانشهر، شاهین‌دژ، تکاب، جوانرود، روانسر، دیواندره، کامیاران، سنندج، دهگلان، قروه و بیجار می‌باشد. مسیر این اشتراکات به ترتیب از نقطه نظر موقعیت جغرافیای در نقشه‌ی زیر نشان داده شده‌اند که تا حد زیادی نامتقارن می‌باشد. به عبارت دیگر مسیر این اشتراکات از بانه شروع و به ترتیب به شهرهای بوکان، سردشت، اشنویه، مهاباد، مریوان، نقده، سقز، پیرانشهر، شاهین‌دژ، تکاب، جوانرود، روانسر، دیواندره، کامیاران، سنندج، دهگلان، قروه و نهایتاً به بیجار منتهی می‌شود.

نقشه‌ی ۱: مسیر جغرافیایی عبور واژگان مشترک در گونه‌های مختلف گویش کُردی سورانی در ایران که به ترتیب از شماره‌ی ۱ تا ۱۸ مشخص شده‌اند.


ارومیه
سرو
اشنویه
نقده
مهاباد
شاهین‌دژ
پیرانشهر
بوکان
تکاب
سقز
سردشت
بانه
دیواندره
بیجار
مریوان
سنندج
دهگلان
قروه
پاوه
کامیاران
جوانرود
روانسر
کرمانشاه
اسلام آباد غرب
ایلام
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18

وجود واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف زبان کُردی در مقایسه با گونه‌ی زبان بانه‌ای از منظر موقعیت جغرافیایی خلاف فرضیه‌ی ما می‌باشد به طوری که بیشترین مشترکات به ترتیب شامل گونه‌های قروه، سنندج، کامیاران، اشنویه، مریوان، دیواندره، سردشت، بیجار، سقز، جوانرود، تکاب، شاهین‌دژ، روانسر، مهاباد، دهگلان، پیرانشهر، نقده و بوکان می‌باشد. این نکته جالب توجه است که گونه‌ی زبان بوکانی دارای بیشترین واژگان مشترک با گونه‌ی زبان بانه‌ای است، امّا آن از جنبه‌ی واژگان شبه مشترک در مقام آخر قرار دارد. و اگر چه گونه‌های زبان قروه، سنندج و کامیاران دارای تقریباً کمترین واژه‌های مشترک با گونه‌ی زبان کُردی بانه‌ای هستند، امّا از حیث واژگان شبه مشترک دارای بالاترین تراز می‌باشند.

مسأله‌ی قابل توجه دیگر تأثیرپذیری و تعامل زبان‌ها و فرهنگ‌های هم جوار می‌باشد. از آنجایی که در ایران زبان فارسی زبان رسمی و غالب کشور می‌باشد لذا انتشار آن از طریق رسانه‌ها، کتاب‌های درسی و غیردرسی، امور دولتی، آموزش و پرورش و غیره تأثیر فراوانی بر سایر زبان‌های ایرانی خواهد گذاشت. پیشرفت علم و فناوری در جهان از یک طرف و عدم نیاز و اهتمام گویندگان زبان‌های غیرفارسی دریافتن معادل‌های بومی برای واژگان جدید داخلی و خارجی به علّت محدودیت‌های موجود ضرورت به عاریت گرفتن کلمات را از فارسی شدت می‌بخشد. هم مرز بودن شهرها و روستاهای کرد زبان با مناطق فارس‌زبان باید ورود لغات فارسی به زبان کُردی آن مناطق را تسریع بخشد که این قضیه در بعضی از مناطق جمعیت آماری مورد مطالعه صادق و در برخی مناطق دیگر خلاف انتظار می‌باشد. همان طوری که در بخش تجزیه و تحلیل داده‌ها ذکر شد به نظر می‌رسد که بیشترین درصد واژگان فارسی به کار رفته در گونه‌های مختلف کُردی سورانی به ترتیب در شهرهای بیجار، قروه، روانسر، کامیاران، سنندج، دهگلان، جوانرود، دیواندره، تکاب، شاهین‌دژ، سقز، پیرانشهر، نقده، سردشت، بوکان، اشنویه، مهاباد و مریوان به چشم می‌خورد.

مطالعه‌ی جدول هم چنین دامنه‌ی تفاوت گونه‌های مختلف کُردی سورانی با گونه‌ی مبنا را از نظر واژگان نشان می‌دهد به طوری که گونه‌های مردم سردشت، مهاباد، سقز، اشنویه و بوکان دارای کم‌ترین درصد واژه‌های متفاوت و گونه‌های مردم دیواندره، بیجار، سنندج، قروه و کامیاران دارای بیشترین درصد واژه‌های متفاوت می‌باشد. پیوستار ذیل جزئیات همه‌ی گونه‌های زبانی را از این جنبه نشان می‌دهد.

دیواندره	قروه و سنندج	روانسر	جوانرود	پیران‌شهر شاهین‌دژ	بوکان	مهاباد	سردشت
بیجار	کامیاران	دهگلان	تکاب	مریوان	نقده	سقز اشنویه	بانه

اگر چه تجزبه و تحلیل داده‌ها بر اساس میانگین پاسخ‌های ارائه شده در هر نقطه‌ی جغرافیایی جهت خنثی کردن انحراف‌های احتمالی در تحقیق بوده است امّا متغیر سن افراد پاسخ دهنده به فهرست واژگان نباید مورد غفلت قرار گیرد. مطالعه‌ی فهرست‌های واژگان معادل ارائه شده به وسیله‌ی پاسخ دهندگان نشان می‌دهد که در اکثریت مطلق مناطق جغرافیایی مورد مطالعه درصد معادل‌های مشترک واژگان کُردی افراد مسن‌تر در مقایسه با گونه‌ی مبنا به طور قابل توجهی بیش از آن‌هایی است که توسط افراد جوان‌تر ارائه شده‌اند. این پدیده را می‌توان به دو صورت توجیه کرد. اولاً تشابه بیشتر زبان گفتاری افراد مسن (تقریباً با بیست سال تفاوت سنی) با گونه مبنا را می‌توان نشانه‌ی تغییر زبان در طول زمان دانست به طوری که هر چه سن افراد کمتر باشد شاید زبان مورد استفاده آن‌ها متفاوت‌تر از زبان والدین و مردم مسن‌تر جامعه زبانی آن‌ها باشد. ثانیاً تفاوت گونه‌ی زبانی افراد مسن و جوان در هر منطقه جغرافیایی را می‌توان دال بر گسترش دامنه‌ی لغات افراد در طول زمان تلقی کرد از این نظر که یادگیری زبان مادری ممکن است در هیچ مقطع زمانی متوقف نشده و به صورت حتی ناخوداگاه همیشه در حال تکامل باشد.

نکته‌ی مهم دیگری که از حاشیه این تحقیق به دست می‌آید آن است که تفاوت واژگان بعضی از گویش‌های دیگر کُردی در مقایسه با گونه‌ی مبنا در این مطالعه کمتر از تفاوت‌های بین‌گونه‌های مختلف گویش کُردی سورانی می‌باشد. مثلاً سی و چهار درصد واژگان مشترک گویش زازایی و گونه‌ی مبنا نشان می‌دهد که این گویش از نظر واژگان در مقایسه با گونه‌های زبان کامیاران (۲۹%)، سنندج (۲۴%)، دهگلان (۲۳%)، قروه (۲۲%) و بیجار (۱۳%) به گونه‌ی مبنا نزدیکتر است و یا هفده درصد واژگان مشترک بین گویش گورانی (مناطق کرمانشاه، اسلام‌آباد غرب و ایلام) و گونه‌ی مبنا ثابت می‌کند، که این گونه از نظر واژگان در مقایسه با گونه‌ی زبان بیجار به گونه‌ی مبنا نزدیک‌تر است. اشتراک بیست درصدی واژگان گویش هورامی با گونه‌ی مبنا نیز آن را بیشتر از گونه‌ی بیجاری با گونه‌ی مبنا نشان می‌دهد. در جدول‌های شماره‌ی ۳و۴و۵ به ترتیب تعدادی از واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف کُردی سورانی، گویش‌های کُردی و همچنین واژگان متفاوت در آن‌ها نشان داده شده است.

۶. محدودیت‌های تحقیق و پیشنهادها

همان طوری که قبلاً ذکر شد شمارش واژگان معادل هر گونه‌ی زبان کُردی سورانی بـه صـورت میـانگین محاسبه شده است تا خطاهای ناشی از دانش کم یا زیاد زبانی افـراد باعـث انحـراف نتیجـه تحقیـق نشـود امّـا می‌توان همین مطالعه را با فهرست گسترده‌تری از واژگان و با دخالـت دادن افـراد بیشـتری در ارائـه‌ی معـادل کلمات تکرار کرد. مطالعه و مقایسه‌ی گونه‌ها و گویش‌های زبان کُردی از نظر دستور زبان و تلّفظ به طور مجـزا نیز می‌تواند موضوعات جدید و جالبی برای محققان آینده باشد و بالاخره انجام پژوهش‌هایی در ارتباط بـا تشـابه و یا تفاوت واژگان در گونه‌های مختلف گویش‌های دیگر کُردی مانند هـورامی، زازایـی و کرمـانجی مـی‌توانـد جالب توجه باشد.

منابع

لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۸۴) **اصول و روش ترجمه**، تهران، انتشارات دانشگاه پیام نور.

- Allen, J. P. B, (1975), **Some Basic Concepts in Linguistics**, In J. P. B. Allen and S. Pit Corder (Eds.), Papers in Applied Linguistics. London, Oxford University Press.
- Bell, R. T. (1976), **Sociolinguistics: Goals, Approaches and Problems**, London, Batsford.
- Bloomfield, L, (1933), **Language**, New York, Henry Holt.
- Crystal, D. (2003**), A Dictionary of Linguistics and Phonetics (5th edition),** Oxford, Blackwell Publishing.
- De Sausure, F. (1959), **Course in General linguistics**, New York, McGraw-Hill.
- Fasold, R. (1990**), The Sociolinguistics of Language**. Oxford, Basi Blackwell.
- Foley, W. A (1997), **Anthropological Linguistics: An Introduction,** Oxford, Blackwell.
- Holmberg, A. and Odden, D (2005) ,**Possession in Howrami**, Durham Working Papers in Linguistics. Vol. 10:77-94.
- Keller, R. (1994), **Language Change: The Invisible Hand in Language**, Translated by Brigitt Nerlich. London: Routledge.
- Hudson, R.A. (1980), **Sociolinguistics. Cambridge**: Cambridge University Press.
- Lass, R. (1997), **Historical Linguistics and Language Change**,

Cambridge, Cambridge University Press.

- Lass, R. (2006), **Phonology and Morphology**, In R. Hogg and D. Denison (Eds.), A History of the English Language (pp.43-108). Cambridge: Cambridge University Press.
- Trudgill, P. (1983), **Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society**, London, Penguin Books.
- Wardhaugh, R. (1992), **An Introduction to Sociolinguistics (second edition)**,London: Blackwell.
- Haugen, E.(1966) ,**Dialect, Language, Nation**, In Pride and Holmes (Eds.), American Anthropologist, 68: 922-35.

ضمیمه

جدول۲: واژگان ارائه شده جهت معادل‌یابی گونه‌های مختلف کُردی سورانی و گویش‌های دیگر کُردی

آبشار	
آتش	
آدامس	
آروغ	
آسیاب	
آش	
آش دوغ	
آلبالو	
آهن	
ابر	
استخوان	
اسیر	
اشاره کردن	
اما	
انشاءالله قسمت شما بشه	
انگور	
او می‌گوید	
باد صبا	
بخاری	
برادر بزرگ	
برف	
برّه	

بزغاله	
بنّا	
پا	
پارو	
پرستو	
پروانه	
پشم حیوان	
پشه	
پنجره چوبی	
تابستان	
تبر	
تپه	
تخمه آفتابگردان	
تگرگ	
تمشک	
ته دیگ	
جانمازی	
جشن (ـَـِـُ)	
جوجه	
جوراب	
چاق	
چانه	
چانه زدن	
چربی	
چقاله	
حالم خوب است	

حمل کردن خوشه‌های گندم به طرف خرمن	
حیاط	
خار	
خاله	
خربزه	
خرد کردن خوشه‌های گندم بر روی خرمن	
خرس	
خرگوش	
خریدن	
خمیر نان	
خندیدن	
خوک	
دارکوب	
داستان	
دختر	
دراز	
درخت بلوط	
درد	
دستمال	
دفعه	
دمپایی	
دنبه گوسفند	
دیگ	
رعد و برق	
رنگین‌کمان	
رودخانه	

زانو	
زبان	
زردآلو	
زمستان	
زمین سفت	
زمین لرزه	
زنبور قرمز	
زندگی	
زیاد	
ساندویچ خانگی	
سحری در رمضان	
سر و صدای زیاد مردم	
سرد	
سرشیر	
سفید	
سکسکه	
سنجاق قفلی	
سنگ	
سنگ	
سنگدان	
سوپ رقیق	
سوپ غلیظ	
سوسک	
سیاه	
سیب‌زمینی	
سیل	

سینه مرغ	
سینی بزرگ	
سینی چای	
شخص دوست داشتنی	
شخص دوست نداشتنی	
شکار	
شنا کردن	
شور	
صبح	
صبح بخیر	
طناب بافته شده از نخ	
ظروف غذا	
عاقل	
عدد پنج (ـَـِـُـ)	
عروس	
عسل	
عقاب	
عقرب	
عمامه	
عمه	
عنکبوت	
غلطک	
فرار کن	
فردا	
قارچ	
قرمز	

قشنگ	
قله کوه	
قنداق	
قورباغه	
قوزک پا	
قیچی	
کب	
کبریت	
کدو تنبل	
کشاورز	
کل‌پاچه	
کلنگ	
کلید	
کلیه گوسفند	
کوتاه	
کوچک	
کوچه (در روستا)	
کوچه (در شهر)	
گدا	
گربه	
گردباد	
گردن	
گل	
گلابی	
گلابی کوهی (وحشی)	
گلچین	

گنجشک	
گوچه فرنگی	
گوسفند ماده	
گوسفند نر	
گوشواره	
گونه	
لاک‌پشت	
لانه پرندگان وحشی	
لانه مرغ	
لبه بام	
لُپ	
لپه	
مادر	
مادر بزرگ	
مارمولک	
ماسه	
ماهی	
مبارک باد	
متکا	
محله	
مخصوصاً	
مخلوط کردن	
مرد	
مرغ	
مسجد	
مشک کوچک	

مغز	
مگس	
ملخ	
موج دریا	
مورچه	
میخ	
میوه گندیده	
نان خشک	
نخود	
نمک	
نمی‌گذارم	
وظیفه	
هلو	
همسایه	
هندوانه	
یخ	

جدول۳: تعدادی از واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف گویش سورانی در ایران

سردشت	بزغاله (کاریله)، پا (لاق)، تپه (تپۆڵک)، تخمه (توکله‌بڕۆژه)، دارکوب (دارکوتکه)، درد (هێش)، سنجاق (درزیله)، سنگدان (جیقلدان، سیکه‌تۆره، سیقه‌تۆره)، سوسک (قالۆچه)، سیب‌زمینی (یاره‌ماسی)، لانه (خلانه)، ماسه (خیز)، متکا (سنیر)، میخ (بیزمار)، عسل (هه‌نجوین)، کلید (کلیله)، کوچک (چوک)، مارمولک (مارمیلکه)، تمشک (دودرک، دڕدوک)، زمستان (زستان)، زمین‌لرزه (بوله‌رزه)، عمامه (جه‌مه‌دانه)، گنجشک (چویله‌که)، متکا (سه‌نیر).
مریوان	زبان (زوان)، غلیظ (خه‌س)، زنبور قرمز (شه‌نه سووره)، زمستان (جسان)، گردباد (گێجه‌لووکه)، متکا (سرینا)، همسایه (هاوسێ)، استخوان (هێسقان)، سرشیر (تورک)، رعد و برق (هه‌وره شریقه)، گردباد (گێژه لوول)، هلو (قۆخ)
سقز	دارکوب (دارته‌قێنه)، درد (هێش)، لاک‌پشت (چی‌سه‌ل)، قنداق (مه‌لوتکه)، گردباد (جێژه‌لۆکه)، کوه (چێو)، سیب‌زمینی (هێڵه‌ماسی)، سکسکه (نه‌زێره)، زنبور عسل (هه‌نگه‌سوره)، قورباغه (قرپۆق)، قیچی (مه‌قه‌ز)، مورچه (مه‌موره)، اهن (اسنگ)، بزغاله (کارژیله)، بنا (وه‌سا)، تمشک (توره‌ک)، جوراب (گوروا)، دنبه (دوو)
بوکان	قنداق (مه‌لوتکه)، ماسه (خیز)، عمامه (مه‌ندیل)، متکا (سه‌نیز)، سنگدان (سیکه‌تۆره)، سکسکه (بخگره)، سر و ڵدا (هه‌لاهه‌لا)، بزغاله (کارژیله)، یتیم (سه‌غیر)، جشن (گێژن)، استخوان (یه‌سکان)، درد (هه‌ش)، عسل (هه‌نجون)، کلیه (قورچیله)، گردباد (جه‌ژه لوکه)، لاک‌پشت (چی‌سه‌ل)، زمستان (زستان)، جوجه (جورجک)، همسایه (جیران)، تبر (بیور)، اسیر (جیراو)، تگرگ (گلرکه)
تکاب	استخوان (سۆقان)، چانه (چه‌ناوک)، بلوط (به‌ڵو)، سوسک (قۆلان‌جه)، عنکبوت (شیطان توری)، غلطک (بان گلەنه، بانه گله‌ره)، ادامس (داچکه)، پشه (مه‌غمه‌غه)، دنبه (دوی، دوو)، مسجد (مزفت)، نمک (خِیّه)، جویبار (جۆله)، اروغ (قۆلَقێه)، بزغاله (کارژیله)، زنبور قرمز (شه‌نه‌سووره)، سینی (که‌شه‌رفه)، عقرب (دوپژگ)، کپک (کره کێفه)، کوچه (کۆلانک)، زبان (زوان)، سکسکه (نیزه‌ره،) جوراب (گۆروا)، سنگدان (جی‌قلدان)، سوسک (قۆلانچه)
شاهین دژ	غلیظ (خه‌س)، مورچه (مێموله)، اتش (ایر)، سنگدان (جیقه‌لدان، زیخلَدان،

سیکه‌تۆره)، تمشک (تورک)، حکایت (حه‌قایت)، جانمازی (به مال)، جوراب (گوروا)، دنبه (دوو)، زنبور قرمز (شنگه‌سووره، هه‌نگه‌سوره)، سکسکه (نزێره)، سوسک (قۆلانچه)، زبان (زوان)، سرشیر (تورژ)، سینی (مه‌جمعه)، عسل(هه‌گوین)، مسجد (مزیوت)، جویبار (جۆله)، اسیر (جیراو)، بزغاله (کارِیله)، گردباد (جێژه‌لوکه)	
جوراب (گورێ)، سنگدان (سیکه‌تۆره)، سیب‌زمینی (یاره‌ماسی)، عقاب (دالاش)، قنداق (مه‌لۆتکه)، ملخ (کللو)، بزغاله (کارژیله)، تمشک (دودرک)، ماسه (خیز)	**پیرانشهر**
جوراب (گوریه)، پشه (پێشوله)، دارکوب (دارکون)، زمین لرزه (بووله‌رزه)، سنگدان (سیکه توره)، سوسک (قالۆچه)، ماسه (خیز)، تمشک (دودرک)، ملخ (کللوو)، متکا (سه‌نیر)، غلطک (با گۆردان)، سرماریزه (زوخم)، گدا (سواکه‌ر)، هلو (خۆخ)	**اشنویه**
خرمن کوبی کردن (جێره کردن)، سنگدان (سیکه‌توره)، ماسه (خیز)، تمشک (دودرک)، جوراب (گورێ)، سیب‌زمینی (یاره‌ماسی)، غلطک (باگردان)، لاک‌پشت (چیسه‌ل)، ملخ (کلکو)، دارکوب (دارکونکه)، عقاب (دالاش)، هلو (خۆخ)، متکا (سه‌نیر)، نمک (خِه)، سوسک (قالۆچه)، عسل (هه‌نجون)، گردباد (جێژه‌لۆکه)، حکایت (حه‌قایت)، دمپایی (سه‌رپایه)، زمستان (زستان)، رقیق (روون)، قنداق ((مه‌لوتکه)، درد (هێش)	**نقده**
قله کوه (نوچکی کێو)، ماسه (خیز)، نان خشک (وورکه‌نان)، تمشک (توره‌ک، دودرک)، زمستان (زستان)، سنگدان (سیکه‌توره)، لاک‌پشت (چی‌سه‌ل)، عسل (هه‌نجون)، سیب‌زمینی (اره‌ماسی)، بزغاله (کاریله)، درد (هێش)، قنداق (مه‌لوتکه)، متکا (سه‌نیر)، ملخ (کوللو)	**مهاباد**
دارکوب (دارکوناکه‌ره)، سرشیر (توژو)، دنبه (دوی)، طناب (گوریس)، غلطک (بان گلن)، عسل (هنون، هه‌نگون، هنوین)، کدو (کوێلکه)، نمی‌گرارم (نالم، ناتلم)، عمامه (مێزه‌ره)، ادامس (داچکه)، بخاری (کیوره)، جوراب (گۆروا)، سحری (پاشێو)، سکسکه (نه‌زه‌ره)، دوست‌داشتنی (خوشه‌ویس)، عقرب (دوپشت)، دفعه (رایه)، سرشیر (توشک)، متکا (سه‌نیا)	**دیواندره**

بيجار	جوجـه (جوجـک)، زبـان (زوان)، سـنگدان (جکلـدان)، کلیـه (گورچـک)، گوسفندنر (وەرەن)، گربه (پەشک)، نمی‌گرارم (نەیلم)، استخوان (سۆقان)، بـرادر بزرگ (برای گەورا)، برف (وەفر)، چانه (چەناک)، خرگوش (کەورشـک)، گردبـاد (گەردەلولان)، مرد (پیا، پیاگ)، سحری (پاشێم)، نمک (خوا)، بـاد (وا)، دارکـوب (دارکوناکەر)، سوسک (قۆلانچه)
سنندج	غلطک (بـان گلـن، بـان گلێـر)، اتـش (ئـاگر)، البـالو (بـالالوک)، اسـتخوان (سۆقان)، جوراب (گۆروا)، خرگوش (کەورشک)، دارکوب (دارتقنـه، دارکونـاکر)، دنبه (دوو)، زبان (زوان)، سحری (پاشێو)، سکسکه (نزەرا)، سنگدان (جیقلـدان)، غلیظ (هەس)، سوسک (قۆلانجا)، عسل (هنون، هەنوین)، گربه (پشـی)، گردبـاد (گردەلولان)، لانه (کـولێن)، مـرد (پیـاگ)، سرشـیو (تـوژگ)، دوسـت داشـتنی (خوشەویس)، همسایه (هاوسا)، مسجد (مزگـت)، نمـک (خـوا)، یتـیم (هتـیم)، متکا (سەرینا، سەنیا)، گوسفند نر (بەرِن)، تمشک (تورک)، سوسـک (قۆلانچـه)، گوجەفرنگی (تۆماتۆز، تۆماتێز)
دهگلان	عسل (هنگین، هنون)، گربه (پشی)، گوجەفرنگی (تۆماتۆز)، مورچه (ملێرە)، نمک (خوا)، نمی‌گرارم (ناتلم)، جویبار (جۆلـه)، پشـه (مشـیله)، خمـیر (هـیر)، سحری (پاشـێو)، سکسـکه (نـزەره)، غلـیظ (خـەس)، پشـم (کـوری)، سوسـک (قولانچه)، مرد (پیو)
قروه	استخوان (سۆقان)، اش دوغ (دوخاو)، ادامـس (داچکـه)، اتـش (ئـائر)، زبـان (زوان)، رقیق (راو)، غلیظ (حەس)، سوسک (قۆلانچـه)، مـرد (پیـا)، نمـی‌گـرارم (نـەتلـم)، مسـجد (مـزت، مێزێـت)، نمـک (خـوا)، جویبـار (جۆلـه)، دارکـوب (دارکوناکەر)، خرگوش (کەورشک)، جوراب (گـۆروا)، جوجـه (جیوجـک)، دنبـه (دوو)، متکا (سری‌نا)، سکسکه (نەزەره)، غلطک (بان‌گـلان)، کلیـه (گورجیـک)، گربه (پشی)، گردباد (گردەلول)، گوجەفرنگی (تاماته)
کامیاران	جوراب (گوروا)، دارکوب (دارتەقێنـه)، دنبـه (دووی)، زبـان (زوان)، سرشـیر (توژگ)، غلیظ (هەس)، سوسـک (قۆلانچـه)، مسـجد (مزگـت، مـەزوت)، متکـا

(سەنیا)، رعد و برق (هەوره شریخه)، سکسکه (نزیره، نەزەره)، مرد (پیا)، استخوان (سۆقان)، پروانه (پەپیله)، جانمازی (بەرماله)، شور (سێر)، کدو (کویلکه)، گربه (پشی)، خرگوش (کەورشک)، دستمال (دەسەر)، سنگدان (جیقەلدان)، ادامس (داچکه)، جوجه (جیجەله)، دنبه (دوی)، سرشیر (توش)، سینی (مەجمه)، عسل (هنون)، غلطک (بان‌گلن)	
گربه (پشی)، کلیه (گورچک)، غلیظ (هەس)، رعد و برق (هەوره ترەقه)، رقیق (تەر)، مسجد (مزت)، غلطک (بان گلێن)، سنگدان (جیقەل)، سکسکه (نەزەره)، سرشیر (تۆیژ)، ابشار (تاف)	**روانسر**
رعد و برق (هەوره ترەقه)، جوراب (گۆێروا)، خرس (هورچ)، برف (بەور)، ابشار (تاف)، اتش (ئایر)، سرشیر (تویژ)، غلیظ (هەس)، سنگدان (جیقەل)، سکسکه (نزەره)، گربه (پشی)، شکار (را)، شور (سۆل)، کلیه (گورچک)، لانه (کولَک)	**جوانرود**

جدول۴: تعدادی از واژگان شبه مشترک در گویش‌های دیگر کُردی در ایران

گورانی	میخ (بسمار)، شنا (مەلیەوانی، ماله)، آتش (ئـەور)، زبـان (زوان)، تمشـک (تـوورک)، جوجه (جوجک)، رعد و برق (هەورە شـریقه)، مـرد (پیـا)، بـرف (وەفـر)، خـوک (وەراز)، سرشیر (توژ)، کلیه (گورچک)، گوسفند نر (وەرەن)، متکا (سەنیا)، ابر (ئـەور)، بنـا (اوسـا)، سحری (پاشام)، رقیق (راو)، مادر (دالک)
هەورامی	میخ (بسمار)، مغز (مژگ)، قاطی کردن (شوینن)، شـور (سـؤل)، سـر وصـدا (قـال و مقال)، سینی (مەژمه)، گوسفند نر (وەرەن)، گربه (پشی)، مرد (پیا)، نمی‌گذارم (نەیلم)، ابر (ئەور)، استخوان (سقان)، برف (وەفـر)، تمشـک (تـورک)، تـەدیـگ (بـن کـرن)، چانـه (چیاوگ)، سنگدان (جیقل)، رودخانه (چەمکه)، غلیظ (خەس)، متکا (سـەرنگیـا)، مسـجد (مزگی)، آتش (ئاثر)، بنا (ئوسا)، تابستان (هامثن)، خمیر (هەمیر)، دمپایی (سەرپه)، عمامـه (مەزەرە)، شکار (راوە)، سرد (سەر)، آبشار (تاف)، جـوراب (گـؤرەوا)، خـار (درِە)، خرگـوش (هؤرشه)، طناب (وریسه)، آلبالو (برالوک)، سوسک (قولانچه)
زازایی یا کرمانجی شمال	گربه (پشیک)، لانه (هلون)، دارکوب (دارکـولَ)، دنبـه (دونـگ)، ماسـه (خیـز)، هلـو (خؤخ)، ملخ (کوللو)، زنبور قرمز (سەنگەسور)، سحر (پاشو)، سرد (سار)، طنـاب (ورثـس)، لاک‌پشت (کوسەل)، صبح (سبث)، کلیه (گؤل چیک)

جدول۵: تعدادی از واژگان متفاوت در گونه‌های مختلف گویش سورانی و همچنین گویش‌های دیگر کُردی

بانه	یەق	مێشوولە
سردشت	قرپ	تەپو
مریوان	قۆرِێنە، ئەق	مێشولە
سقز	قرِقێنە، قۆلَقنە	مێشولە،
بوکان	قرپ، قرِقێنە	مێشەکوێرە، مێشولە، مێشە چوێر
تکاب	قولَقێنە، قۆرمنە	مێشولە، مەغمەغە، مێش
شاهین‌دژ	قۆلَتێنەک،	خاکە، مێشەکوێرە، مەغمەغە، مێش
پیرانشهر	قرپێنە	مێشە کوێرە
اشنویه	قرپ	مێشولە، پێشولە
نقده	قرِخێنە، قرپ	مێشولە، مێشە کوێرە، مێش چوێرە
مهاباد	قرپ	مێشولە، مێش
دیواندره	قۆلَقێنە	مێشولە، مێشویلە
بیجار	قۆرِقینَە	پەخشە، پەخش کوێر
سنندج	قۆرِقێنە، قۆلَقنە	تۆفانە، مێشولە
دهگلان	قۆلَقێنە	میشیلە، مێشولە، مشوولە
قروه	قەرِقونە، قولَقێنە	تۆفانە، پەخشەکوێرە
کامیاران	قرِقێنە،	مێشولە، پەخشە
روانسر	قۆرِقێنە	مێش
جوانرود	قۆرِقینە، قۆرنسکە	مێش
گورانی	قۆرِقێنە، قۆرِغێنە،	پەخشە، پەقشە
هورامی	قۆرِقێنە قۆرِپێنە قۆرِپە	مێشولە مەشولە
زازایی	قلَپی	پەشو
فارسی	اروغ	پشه

عمامه	قورباغه	لپه
مەندیل، پێچ	بەق	لەپە
مێزەرە، دەسماڵوسەرە، عەمامە	قۆرواقە، قۆرواق	نەخوشەر، لەپە
عەمامە، كڵاو ودەسماڵ، ئەمامە	قۆرواق، قۆرواغە	لەپە
جامانە، مێزەرە	قۆرواق	لەپە
عەمامە، میزەر، جامانە	قۆرواق	لەپە
عەمامە، سەروێن، سەرون	قۆرواق	نەخوشەر
ئەمامە، سەروێن	قورواق، قورواقە	نەخوشەر
میزەرە، جامانە	قۆرواقە	لەپە
مێزەرە، عەمامە،سەروێن، جامانە	قۆرواق، قۆرباخ، قۆرواقە	نەخوشەر
عەمامە، دەور سەر	قۆرواق، قۆرواقە	لەپە
مێزەرە،	قۆرباقە، قۆرواقە	نەخوشەر
مەندیل	بۆق	لەپە
مەندیل، پێچ، مەندیلە	بۆق	لەپە
مەندیل	بۆق	لەپە
ئاغابانوو، پێچ	بۆق	لەپە
مێزەرە،	قۆرباق	لەپە
مێزەرە، رەشتی	قۆرواقە، قۆرباقە	لەپە
پێچ، مێزەر، مەندیل	بۆق	لەپە، لەتكە
مێزەرە، جامانە	قرپۆق	لەپە
جامانە	قرپۆک، قرپۆق	لەتكە
شەدە، مەندیل	بۆق	لەپە
میزەر، جامانە	قرپۆک	لەتكەنۆک

جویبار	بخاری	عمه
چەم	سۆبە	مەت
جۆی، جۆکەلە	سومپا، سۆبە	میمک، مەتیە، دیدە، مەتی
جۆ، جویلەکە	بوخاری، بێخاری	میمک، عەمە، میمی
جۆگە	سۆبە	میمی
جۆگە	سۆبە	میمی
جۆیلەکە، جۆلەکە	سۆمپا، بوخاری	میمی، عەمە
جۆلە	سۆمپا، بوخاری	میمک، میمی
جۆلە، جۆگەلە	بوخاری، سۆمپا	میمی، میمک
جۆگەلە، جۆلە	سۆمپا، بوخاری	میمک، میمی، عەمە
جۆ، جۆلە	بوخاری	میمک
جۆلە	کورە، سەمپا	میمک
جۆگەلە، جۆبار	کورە	پورە، پور
جۆبار، جۆگە، جۆگەلە	کورە، سۆبە	پور، پورە
جۆگە، جۆگەلە	سۆبە	پور
جۆگە، جۆگەلە	سۆبە	پورە
جۆلە	کورە، سۆبە	میمی، میمکە، میمک
جۆلە	کورە	میمک، میمی
جۆگەل، جۆگە، جۆگەلە	کورە	پور
جۆگەلە، جۆگە	کورە	میمکە، پورە
جۆ، جۆگە	سۆمپا، زۆمپا	میمک، پورک
خۆرِەئاو	کورە	پور
جۆگە، جۆگەلە	کورە	پور

كپک	زانو
بوشی، کِفِک	چۆک
کەوک، کەپکە، خۆرە، ژەرژە، کەرِە	زرانی، زەنگولَ، زەنگولە، چۆک
کەپەک، کەرِەکێفە، خملَکیا، کەوک	زِرانی
کەرِەگ	زەنۆلَ، زەنگۆلَ
تەم، کەرِەکێفە	زەنۆلَ، زەنگۆلَ
کەرِەکێفە	چۆک، وەژنگ، کلاوژن
کەرِەکێفە	وەژن
کەرِەکیفە	سەر وژن، سەروژنک
کەرَەکێفە، کەرِاکێفا، تەمک	چۆک، وژنگ، ئەژنو، هۆژن، وەژن، ویژن
کەرِەکێفە، کەفەک، کەپەک	وەژنگ، وەژن
کەرِەکێفە	چۆک، وەژن
برِش، بەرەشو	ئەژنو، چۆک
بەرشو، بێرشو، برِوش	ئەژنۆ، چۆک
کەپەک	چۆک
کەپەک، برِش	چۆک
کەرِەکێفە	چۆک، سەرچۆک
کەرِو، کەرِەکێفە	وەژنگ، چۆک
کەرِو، بەرِش، کەوو	چۆک، ئەژنۆ
کەرِەکێف، کەرِو	چۆک
تەمەک، تەم	ئەژنۆ
کەرِو، برِش	ئەژنۆ
کەرِو	ئەژنۆ

نگاهی به نشانه‌های مناجات‌نامه‌ی غلام‌رضاخان ارکوازی

دکترعلی‌حسن سهراب‌نژاد [*]

چکیده

در سایه‌ی نقد روش‌مند و علمی، می‌توان دریچه‌های تازه‌ای از آثار برجسته‌ی ادبی را روی خوانندگان گشود و زمینه‌ی درک بهتری از این آثار را فراهم کرد. ژانر ادبی مناجات -که از ژانرهای جهانی شعر و ادب است- در زبان کُردی و گویش جنوبی آن نیز محملی برای بیان عواطف و احساسات شاعران کُردی‌سرایی چون شاکه و خان منصور ایلامی و غلام‌رضاخان ارکوازی گردیده است. مناجات‌نامه‌ی غلام‌رضاخان ارکوازی، شاعر شهیر ایلامی، از آثار ماندگار ادبیات کُردی جنوبی است که بالغ بر دویست سال است در میان مردمان این دیار و نواحی کُردنشین سینه به سینه نقل شده و تا این زمان که به شکلی علمی گردآوری و تصحیح انتقادی شده است، هم‌چنان جذاب و ماندگار باقی مانده است. در این پژوهش با رویکردی سبک‌شناختی و نشانه‌شناسیک، به بررسی سیما و شخصیت روحانی ارکوازی در مناجات‌نامه پرداخته‌ایم تا شاید بتوانیم راهی به راز ماندگاری این اثر گرانسنگ ادبیات کلاسیک کُردی جنوبی بیابیم و به سیمایی که او از خویش درآینه‌ی مناجات نامه تصویر کرده است، نزدیک شویم.

واژه های کلیدی: نشانه شناسی، سبک شناسی تکوینی، غلام رضاخان ارکوازی، مناجات نامه

---

[*] استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور ایلام.

مقدمه

پس از گذشت سال‌ها و دهه‌های بسیار، هنوز آوای گرم، دلنشین و پر شور و شعورِ شاعری دردمند که بـا زبـانی ساده و صمیمی، سکوت شب‌های درد و گرفتاری خود را مـی‌شکسـت، از ورای دیـوار زمـان و در ژرفـای سـینه‌ی مردمان این دیار شنیده می‌شود. به راستی راز ماندگاری نام و یاد این «درویش دلـریش» در چیسـت؟ مگـر غـلام رضاخان ارکوازی کیست که توانسته است این‌چنین عمیق و ریشه دار در دل توده هـای مـردم جـای بـاز کنـد تـا اندازه‌ای که بسیاری از کهن سالان این دیار اشعار او را از بر کرده‌اند؟

برای پاسخ به این سوالات از دیدگاهی علمی، باید مناجات‌نامه‌ی او را بررسی و مطالعه کرد. بـه نظـر مـی‌رسـد رویکرد زبان‌شناختی و از جمله نگاه نشانه‌شناسیک به این اثر و استفاده از سبک شناسی تکوینی می‌تواند مـا را بـه جوابی قانع کننده برساند. از این رو در پژوهش حاضر با ترکیبی از بررسی نشانه‌شناسیک و سبک‌شناسی تکـوینی، به خوانشی دقیق (Close Reading) از مناجات نامه‌ی این شاعر صاحب سبک پرداخته شده است. امیـد اسـت که این پژوهش گامی در راه مطالعات بعدی در این حوزه قرار گیرد.

بحث و بررسی

از مجموع منابع پژوهشی که درباره‌ی غلامرضا ارکوازی سخن به میان آمـده اسـت، مـی‌تـوان بـه "گلـزار ادب لرستان" اسفندیار غضنفری امرایی، "سرود بادیه" استاد ملامحی‌الدین صالحی، "تاریخ مشاهیر کُرد" استاد بابا مردوخ روحانی (شیوا) و مقدمه‌ی گرانقدر شاعر و ادیب فرهیخته‌ی ایلامی ظاهر سارایی، جامع دیوان این شاعر برجسته‌ی کُردی جنوب اشاره کرد که به شکل مقاله‌ای پژوهشی در یکی از مجلات پژوهشی فارسی‌زبان (مشکوه) و چنـدی پیش نیز در مجله‌ی کُردی"زریبار" چاپ شده است. مَخلَص و مُلَخص کلام این پژوهشگران آن است که غلامرضـا ارکوازی در "سرچفته" از نواحی منطقه‌ی "بان‌ویزه" بخش "چوار" از توابع شهر ایلام و احتمالاً به سال‌هـای ۱۱۸۹ و ۱۱۸۴ هجری قمری چشم به جهان گشوده است. چنان که از اقـوال راویـان، محققـان و اشـعارخود او برمـی‌آیـد، تحصیلات مقدماتی را در زادگاه خویش فراگرفته است و البته به همان مقدار نیز بسنده نکـرده اسـت و احتمـالاً در مناطقی چون حوزه‌های نجف و کربلا و برخی حوزه‌های علمی دیگر به تحصیل علم پرداخته است. غلامرضـاخان ارکوازی بنا به رسم متداول مناطق کُردنشین، در کنار تحصیل علوم دینی زمان، بـه فراگیـری مهـارت‌هـایی مثـل سوارکاری، تیراندازی و شکار و جنگاوری و انجام امور زندگی ایلی و عشیره‌ای مشغول بوده است. گویا او بـا دختـر عموی خویش ازدواج کرده که حاصل آن دو پسر به نام های محمدرضا و احمدخان مشهور به "کلولای" اسـت. بـه خاطر نزدیکی به دربار والیان لرستان-که آن زمان بر ایلام کنونی حکمرانی می‌کرده‌انـد- مقـام و منصـبی داشـته است، چنان که حسن خان، والی پشتکوه در سال ۱۲۹۱ ه.ق طـي حكمـي -کـه اینـک در دسـت اسـت- او را بـه ریاست کل طایفه ارکوازي برگزیده است. اما ظاهراً به دلیل سعایت و حسادت اطرافیان و نزدیکان، برای مدتی بـه زندان افتاده و به جاهای دور از زادگاه خویش تبعید شده است. مناجات‌نامه و شعر تلخ "غربت" تنها حاصـل شـیرین این دوران از عمر اوست. آثار شعری به جای مانده از غلامرضا ارکوازی، مناجات‌نامه‌ای بیست و چهاربنـدی (بـیش از ششصد بیت)، مرثیه‌ی مشهور"باویال"، شعر تأثیرگذار "غربت" و برخی اشعار تغزلی منتسب به اوست. ایـن شـاعر برجسته‌ی کُردی‌سرای، احتمالاً در میانه‌ی سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۰ هجری قمری چشم از جهان فروبسته است و در محلی نامعلوم، گویا در نجف اشرف به خاک سپرده شده است.

۱. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی(Semiotic & semiology) از شاخه‌های پر اهمیت علم زبان‌شناسی جدید است که بنابر پیش‌بینی‌های پدر علم زبان‌شناسی، فردینان دو سوسور (Ferdinand daussure) زبان‌شناس سویسی و براساس پژوهش‌های مستمر زبان‌شناسانی نظیر چارلز سندرس پیرس (harles sandrs peirce) فیلسوف و زبان‌شناس شهیر امریکایی در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد(۱). در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰ میلادی، این علم پا گرفت و در حیطه‌های مختلف از جمله در رویکردهای ادبی مثل فرمالیسم (Formalism) و ساختارگرایی به کار گرفته شد (انوشیروانی،۱۳۸۴: ۷). نشانه‌شناسی را علم مطالعه‌ی نشانه‌ها می‌دانند؛ هر چند این علم، بسیاری از شاخه‌های دانایی و تجربه‌ی انسانی را در بر می‌گیرد و می‌توان با استفاده از اصول آن به بررسی و تحلیل آن‌ها پرداخت. شعر نیز به خاطر ماهیت هنری و دارا بودن رمزگان هنری، از نظام نشانه‌ای پیچیده‌ای برخوردار است که می‌تواند جلوه‌گاه مناسبی برای تحلیل‌های نشانه‌شناسیک ادبی باشد. در پژوهش حاضر با استفاده از این نگرش و با تکیه بر این اصل که شاعر، ابداع کننده‌ی نشانه‌هاست و از طریق همین نشانه‌ها و روابطی که میان آن‌ها برقرار می‌کند، معنا و تصویری از خویش را ترسیم می‌کند، مناجات‌نامه‌ی هنری غلام‌رضا خان ارکوازی مطالعه می‌شود.

۲. سبک‌شناسی تکوینی

مطالعات سبک‌شناسی از شاخه‌های علمی ادبیات به شمار می‌آید که در عصر ما با تنوع نظریات و مکاتب رو به رو است. سبک‌شناسی را مطالعه‌ی زبان و فکر یک اثر برای پیدا کرن سبک آن اثر می‌گویند؛ حال اگر این مطالعه مبنای کارش را بر شکل و تحلیل آن قرار دهد، سبک‌شناسی زبانی است (Lingustic stylistics) و اگر به معنا و مفهوم اثر بپردازد سبک‌شناسی ادبی (Literary stylistics) قلمداد می‌گردد (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۹۸). یکی از مکاتب مشهور سبک‌شناسی که داعیه‌ی تعیین سبک شخصی (یا فردی) را دارد و به تکوین اثر ادبی و علل ایجاد سبک که روحیه و روان گوینده و صاحب اثر است، توجه ویژه‌ای دارد، سبک‌شناسی تکوینی (Gentic stylistic) یا سبک‌شناسی فردی است که به لئو اسپیزر آلمانی منسوب است (همان: ۱۲۳-۱۲۰). شیوه‌های او در بررسی سبکی مبتنی بر دایره‌ی واژه‌شناختی است که ما با تسامح و تساهل بیشتری در این پژوهش از آن بهره گرفته‌ایم. در این شیوه هنجار و مختصاتی از اثر اخذ می‌شود و سپس به ارتباط آن با روح هنرمند می‌پردازد.

۳. مختصات سبکی و نشانه‌ها:

در ترکیبی که نگارنده از رویکرد نشانه‌شناختی با سبک‌شناسی تکوینی در مطالعه‌ی مناجات‌نامه‌ی غلام‌رضا خان ارکوازی انجام داده و به ردیابی نشانه‌های پر بسامد این اثر و ارتباطی که این نشانه‌ها و مختصات با همدیگر دارند، پرداخته است، به نتایجی دست یافته که تا حدودی سیمای روحانی او را برای ما ترسیم و تصویر می کند:

۳-۱- ذکر و ستایش: این نشانه و مختصه‌ی سبکی، غلام‌رضا خان را مصداق قرآنی شاعران «وذکرالله کثیرا» (سوره‌ی الشعرا:آیه۲۲۶) قرار می‌دهد. او در۹ بند از مناجات‌نامه، خداوند متعال را از زوایای مختلف و با نگاهی شاعرانه یاد می‌کند :

رازق ڕەزاق ، رازق ڕەزاق	یا رازق رزق، رازق ڕەزاق
سای سەما و ئەرز، نۆچەرخ و هەفت تاق	نجات دەهەندەی ڕەفڕەف و بوڕاق
حەی لایەنـــــــام بینای لەم یەزەڵ	بی‌خوەرد و بی‌خاو یەکتای بی‌بەدەڵ
قــــــــاهرولعەدو، قەییوم لایــــەزەل	خالق مەخلووق، یەکتای بی‌خەلەل

نووربەخشێ جەلای شەمس و قەمەر — قازیەلحاجات، مالکێ مەحشەر
سەفحەی یەوم و لەیل ژە هەم سەوا کەر — تەبیبێ مەریز مەخفی دەوا کەر

(مناجات نامه/۳۳)

۳-۲- **استغاثه و منادا** قرار دادن حضرت حق و ائمه‌ی معصومین با تأکید بر حضرت علی. این‌گونـه جمـلات دعایی که خاص مناجات است در این مناجات‌نامه به خاطر بسامد بالا، بیانگر اعتقاد راسخ قلبی این شاعر بـه آیـین تشیع و علاقه‌ی فروان وی به محضر مبارک حضرت علی است. از مناجات ۲۴ بندی غـلام رضـا خـان ارکـوازی، ۲۲بند با استغاثه و منادا آغاز می‌شود که این امر هنجاری سبکی و نشانه‌ای صریح را به وجود می‌آورد مبنی بـر آن که با فرم خاصی از مناجات روبرو هستیم و معنایی را نیز القا می‌کند که همان غَلَیان و طوفان عواطف و احساسات قلبی شاعر است. در دو بندی که مستثنی از فرم خاص فردی شاعر است (یعنی: بندهای ششم و بیسـت و چهـارم) نیز تنها نوعی دگرگونی شکلی ایجاد شده است که ناقض قاعده‌ی مذکور نمی شود؛ چرا که همانند فـرم فـردی و کلی دیگر بندها، حاوی ستایش، بیان حال و استغاثه و دعا هستند.

نکته‌ی مهمی که در این بخش باید یاد آور شوم، نشانه‌ی سبکی بارزی است که علاقه و توجه خـاص شـاعر را به پیشگاه حضرت علی نشان می‌دهد. برای درک این نکته کافی است بدانیم که از بیست و چهار بند مناجات‌نامه، شانزده بند آن یعنی بیش‌تر از شصت درصد مناجات‌نامه با اسـتغاثه و منـادا قـرار دادن حضـرت علـی و سـتایش از ایشان آغاز می‌گردد:

یا شای نەجەف ماڵ، یا شای نەجەف ماڵ — یا سوڵتان تەخت، یا شاڵ نەجەف ماڵ
یا زات قودرەت، بی مسل و مسال — یا مەحرەم راز، بینای زولجەلال
رووی سەلمانەن، یا عەلی هــــــاوار — یا «لا فتی سیف الا ذوالفقار»
یا والی نە مولک عەرەب و عەجەم — یا مەولود ئیجــــــاد کەعبەی موعەززەم

(مناجات نامه/٤٦٨)

۳-۳- **تحمل و رنج‌ها و سختی‌های فروان**: شاعر در کل مناجات‌نامه به بیان حال خـویش، گرفتـاریش و شکنجه‌های هولناکی می‌پردازد که با توجه به بسامد بالای سبکی این نشانه‌ی صریح زبانی، می‌توان مناجات‌نامـه را از این دیدگاه، آینه‌ی رنج‌های او دانست. رنج‌هایی که گاه از آستانه‌ی تحمـل او بیـرون اسـت و بـرای تحمـل و نجات یافتن از آن‌ها به خدا و ائمه‌ی معصومین پناه می‌برد:

هانا سەد هانا بڕەس وە هانام — نەمەنەن تاقەت، تاب و توانام(٥١٣)
ژەی بیشتر قوەی عەزابم نیەن — توانای ئیراد عەتابم نیەن(١٤٣)
ئەگەر ژەی دەمدا رەسیت وە هانام — وەنە نەمەنەن تاب و توانام(٢٣٦)
دامان خەلقان مگیرۆم وە چەنگ — شەوان ژە ناڵەم گشت ئامان وەتەنگ(٥٠٨)
هــانام ها وەتۆ، شەهسوار هانا — هەنی ژەی بیشتر نیەن توانا(٤٠٠)

رنج‌هایی که او از آن‌ها یاد می‌کند، شکنجه‌هایی قرون وسطایی و وحشیانه است کـه هـوش از سـر هـر انسـان آزاده‌ای می‌رباید:

پا قەید نە بوغاو کوند هەم عەلاوەن	شەو دیدە م ژ ئیش بوغاو بی خاوەن
مەخلووقات عاجز شەو بیداریمەن	بیداریم ژ جەور عوسرەت باریمەن
بووم وو باوەقوش ژ نالەم عاسەن	باوەقوش مەدهووش، بووم هەم هەراسەن
کوند ژ هام بالای بالام زیادەن	پام دو، زەنجیر چار پەریش ئــــامادەن
ماه موبارەک مەخسوس داوەر	پەری من بیەن وە یەومولمەحشەر
فتوور بار لیو سحوور ئـــاه سەرد	پووشاک پووس گیان، سەرینگام ژە بەرد(۱۹۲)

۳-۴- **گرفتاری و اسارت**: شاعر از این گرفتاری و اسارت به قید و بند، تنگنا، دام، دریای غم، ظلم، تعـدی و حبس یاد کرده است. این تعابیر نوعی حدیث نفس و مبارزه با حاکمان ظالمی است که مایه‌ی گرفتاری او را فراهم کرده‌اند. شاعر گاهی این گرفتاری را به حساب عذاب و امتحان الهی می‌گذارد و از این می‌ترسـد کـه نتوانـد مثـل بزرگان و پاکان حضرت حق، سربلند بیرون آید؛ لذا از خداوند نجات و رستگاری می‌طلبد:

ئەر واچی ئەیووب سەبووریش کەردەن	یا یوونس نە بەتن ماهی خەم وەردەن
یا نووح تووفانش ژە سەر ویەردەن	چەن ساڵ وەو منواڵ تاقەت ئاوەردەن
یا یەعقووب کولبەی ئەحزان مەقام کەرد	یا سابر چەن ساڵ، سەبرش تەمام کرد
ئـەوان ئەنبیای ئولولـعزام بین	ساحب کتاب، وەحی و ئلهام بین
من خاکی خەڵقەت، ئەوان خەڵق نور	خاکی کەم تــاقەت، نوورانی سەبوور
رەحیما وە زات بی هەمتات قەســەم	وە شای شەهیدان کەربەلات قەسەم
هەنی نەداروومم، توواناى سەبوور	یا رەب رەحمان، غەففار غەففوور
یا رەب وە حورمەت میعراج نەبی	وە شای حەیدەر نە مەهد سەبی
رەهنمام وە رای راگەی راسان کەر	خەلاسم ژە چەنگ حەق نەشناسان کەر(٥٦-١٤٥)

نکته‌ی مهم دیگر در این بخش آن است که او حبس‌اش را غیر قانونی می‌خواند:

مەحبووسیم نیەن وە رەسم قانوون	تەرح تازەی وەن، ئختراى ژە نوون(۱۹۵)

۳-۵- **آگاهی دینی**: از نشانه‌های سبکی مناجات‌نامه، اشارات صریح و غیر صریح به آیات، احادیث، روایـات و کرامات ائمه معصومین است که بررسی و تحقیق جزییات آن مجالی جداگانه می‌طلبد.

۳-۶- **آگاهی ادبی**: استحکام فرم مناجات‌ها در محور افقـی و عمـودی و ارتبـاط معنـایی و صـوری آن‌هـا بـا همدیگر، استعمال کلمات اصیل و ترکیبات تازه، موسیقی گوشنواز وزن هجایی و رعایت قوانین آن و تلمیحاتی که به اساطیر سامی و ایرانی دارد، همه و همه شاخصه‌ای سبکی را به وجود آورده‌اند که حاکی از احاطه‌ی ادبـی شـاعر است.

۳-۷- **آشنایی با تصوف**: ازمقولاتی که با رویکرد نشانه‌شناختی از متن مناجات‌نامه برمی‌آید، آشنایی شاعر با تصوف و عرفان است. هرچند که نمی‌توان وی را صوفی در معنای خاص آن خواند، اما با توجه به اشـاره‌ی صـریح وی به عارف و صوفی در بند ۱۴و ۲۱ مناجات‌نامه و اشاره‌ای غیر صریح به اعتقادات تساهل‌گرای متصـوفه در بنـد

سوم که می‌توان ریشه‌ی آن را در سخنان ابوالحسن خرقانی و امثال او یافت، مـی‌تـوان بـه شاخصـه‌ی سـبکی و نشانه‌شناختی در مورد آشنایی وی با تصوف پی برد:

گه‌بر و نه‌سارا ته‌رسا و بت په‌ره‌س	نابینا و ئه‌عره‌ج، ده‌س‌دار و بی ده‌س
وه‌حش و تیوور مورغ و موور و مار	مه‌جمووعه‌ی ئه‌حوات دڵه‌ی ده‌ریا بار
یکسه‌ر توعمه‌خار خان نه‌عماته‌ن	موسته‌فه‌یز وه فه‌یز بی مونته‌هاته‌ن

(۳-٦١)

این ابیات قابل مقایسه با ابیات یازدهم و چهاردهم از تحمیدیه‌ی بوستان سعدی است(۶) :

و لیکن خداوند بالا و پست	به عصیان در رزق بر کس نبست
ادیم زمین سفره‌ی عام اوست	براین خوان یغما چه دشمن چه دوست
چنان پهـن خوان کرم گسترد	که سیمرغ در قاف قسمت خورد(۱۴-۱۱)

از نشانه‌هایی که در این زمینه وجود دارد، اصطلاحات اهل تصوف است، از قبیل خوف و رجا :

دایم وه ده‌رگای تو ئیلتجامه‌ن	ئیلتجام ژه هه‌وڵ خه‌وف و رجامه‌ن(٢٥٦)
دریای ئیحسانت به‌حر عه‌میقه‌ن	لوتف تو له‌تیف، که‌شتی ته‌وفیقه‌ن(١٠٤)

و رضا که صوفیه آن را "سّرالقلب بمّر القضا" تعریف کرده‌اند:

تا دڵنیا بووم ژه پله‌ی نجات	سینه سپه‌ر که‌م، ره‌زام وه قه‌زات(١٣٨)
هه‌نی شه‌فاعه‌ت نمه‌که‌م په‌ی ویم	ره‌زام وه قه‌زات، هه‌رچی به‌یو پێم(١٤٠)

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری:

با توجه به نشانه‌های سبکی فوق -که حاصل ترکیب نگرش نشانه‌شناسـیک و سـبک‌شناسـی تکـوینی اسـت- می‌توان فرم و شکل درونی و بیرونی مناجات‌نامه را جوشش درونی و به اصطلاح کلامیون «کلام نفسی» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶: ۴۰۹) شاعر دانست. کلمه‌کلمه‌ی مناجات‌نامه اثر انگشت زبانی غلامرضا خان است (۲) و می‌تـوان از روی آن، سیمای ماندگار وی را سیمای شاعری دردمند تصویر کرد که در تنهایی زندان و در بدترین شرایط روحی و جسمی، خدا را از یاد نمی‌برد و با ناله و تضرع، مولای خویش را به یاری می‌طلبد.

سیمایی که در آینه‌ی مناجات‌نامه منعکس شده، سیمای شاعری است که کرامات انبیا و اولیای الهی را از صمیم قلب باور کرده است و بدان ایمان دارد و این ایمان اوست که بر زبان او جاری شده اسـت و سـخن او نیـز سـخنی برآمده از دل است که لاجرم هم بر دل می‌نشیند.

یادداشت ها:

۱)برای اطلاعات بیشتر بنگرید به :

- علوم مقدم، مهیار(۱۳۷۹)، «زبان ادبی و نظام نشانه ها »؛ در مجموعه‌ی مقـالات چهـارمین کنفـرانس زبان شناسی نظری و کاربردی به کوشش سید علی میرعمادی، جلد اول، تهران، انتشارات علامه طباطبایی.

- گیرو ، پی یر(۱۳۸۰)، نشانه شناسی ، ترجمه‌ی محمد نبوی ، تهران، انتشارات آگاه. همچنین:

Hawthorn, j (1998), *A glossary of contemporary literary theory*, London, Arnold.

۲)این سخن از «لیچ» سبک شناس مشهور است که می توان آن را با این گفته‌ی سامئل باتلر سنجید:
«اثر هر کسی، ادبیات باشد و یا موسیقی ، معماری ، عکاسی و یا هر چیز دیگری؛ همیشه تمثالی از خود اوست».

منابع:

انوشیروانی، علی رضا (۱۳۸۴)، «تاویل نشانه شناختی ساختارگرای شعر"زمستان" اخوان ثالث»، مجله پژوهش‌های زبان خارجی، دانشگاه تهران،ص ۷.

۳) شمیسا ، سیروس (۱۳۷۸)، کلیات سبک شناسی، تهران، نشر فردوسی ،ص ۲۹۶.

۴) شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی، نشر اختران، ص۴۰۹.

5) Abrams, M.H(1993), *A Glossary of literary terms*, *Orlando* , Rinehart and Winston.

۶) تمیم داری ، احمد(۱۳۸۳)، «نشانه شناسی و ادبیات»، ماهنامه ادبیات و فلسفه ، شماره ۱۲.

۷) کالر، جاناتان(۱۳۸۲)، ترجمه‌ی فرزانه‌ی طاهری، تهران، نشر مرکز.

۸) غلامرضاخان ارکوازی(۱۳۸۶) دیوان اشعار، به تصحیح، ترجمه و شرح ظاهر سارایی، ایلام، نشر رامان.

وزن شعر کردی و سازگاری آن با نظم هجایی

غلامحسین محمدی *

چکیده:

در بسیاری از موارد احساس می شود که شعر کردی و حتّی برخی ازشعرهای فارسی، بـا تلفـظ روان و طبیعی، با نظم و ریتم هجایی سازگارتر است و تعداد و تقابل هجاها برای یافتن وزن و آهنگ شعر کـافی است. در این مقاله با آوردن نمونه‌هایی از شعر کلاسـیک و معاصـر کـردی، پـس از تقطیـع، آن‌هـا را در وزن‌های عروضی و هجایی مقایسه کرده‌ایم. نتیجه این پژوهش نشـان مـی‌دهـد کـه: تقطیـع شـعرهای کردی با وزن و نظم هجایی بهتر، روان‌تر و آسان‌تر است و ما را کم‌تر بـه پـذیرش اسـتثناها و اختیـارات شاعری وزنی و زبانی و اصطلاحات پیچیده‌ی عروضی و زحاف‌های آن نیازمند می‌کند.

در شعر کلاسیک و نو کردی باز هم وزن عروضی به کار گرفته شـده و مـی‌شـود و گـاهی اصـرار بـر عروضی یا هجایی بودن برخی از شعرهای شاعران کرد جدلی بی مورد به نظر می‌رسد و جنبه‌ی ذوقـی و فردی دارد که در متن این مقاله به بحث آن هم پرداخته‌ایم. قضاوت نهایی و برگزیدن یکی از وزن‌هـای یاد شده برای یک شعرکردی به اختیار خواننده‌ی ریزبین و پژوهنده است.

واژه‌های کلیدی: وزن شعر، کردی، هجایی، برکه‌ای، پنجه‌ای و عروضی.

---

* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

مقدمه:

پیشینه‌ی وزن اصیل شعر کردی را باید در شعر پیش از اسلام که همان وزن هجایی است، جستجو نمود. همان‌گونه که می‌دانیم، شعر فارسی پیش ازاسلام دارای وزن هجایی بوده و پس از اسلام با چیرگی عروض عرب، تقریباً وزن هجایی را رها نموده است؛ امِا خوش‌بختانه در شعر کردی وزن هجایی پاس داشته شده و هنوز هم رایج است و اگر هم برخی از شاعران کرد در وزن عروضی شعر گفته‌اند یا می‌گویند، خواسته یا ناخواسته به تأثیر از وزن‌های شعر فارسی و عربی است.

دیرینه‌ترین شعر هجایی فارسی «گاثه‌ها یا گات‌ها»ی زردشت است که به نظر بسیاری از محققان ریشه‌ی زبان و شعرکردی نیز هست[1]» . زبان کردی از تعداد واج‌های بیشتری برخوردار است و گفتار و نوشتار آن تقریباً یکسان یا نزدیک به هم است و کمتر به نشان‌های خطی (حرکت‌ها) نیاز دارد و واج‌های «و» و «ی» مجهول و همزه‌ی صامت - به طور مستقل و به عنوان یک صامت- کاربرد وسیع دارد. در زبان کردی ۳۷ واج (۲۹ صامت و۸ مصوت و به نظر برخی ها ۲۸ صامت و ۹ مصوت) وجود دارد و فونتیک و آوانگاری آن دقیق‌تر است. (رخزادی،۴۶،۴۵:۱۳۷۹) و (امینی،۱۳:۱۳۷۷-۱۱)

بیان مسأله و پیشینه‌ی پژوهش

پرسش‌هایی که مطرح است عبارتند از: شعر کردی با طبیعت آوایی خود با وزن عروضی سازگارتر است یا با وزن هجایی؟ نمونه‌ها و دلیل‌های آن کدام‌اند؟ چه پیشینه‌ای دارد و تحلیل آن چیست و چه نتیجه‌هایی از آن به دست می‌آید؟

شعر کردی در وزن‌های گوناگونی سروده شده است. در آغاز به نظرهای پژوهندگان در این باره اشاره می‌کنیم و نمونه‌هایی از وزن‌های هجایی (برگه‌ای یا پنجه‌ای) را که در شعرهای کردی فراوان است، بررسی می‌نماییم، سپس برخی از آن ها را با وزن عروضی مقایسه می‌کنیم.

۱ - «... زبان وآداب آن مردم (طوایف کرد) یکی ازدیرینه‌ترین زبان‌ها و آداب ایرانی است و شعر کردی یکی از اقسام شعرهای پنج هجایی قدیم است.» (بهار،۵:۱۳۴۷)

همچنین نوشته‌اند:

«...اکراد آریایی نژاد به سببی که بر ما پنهان است حروف ویژه‌ی عرب را مثل خود عربان از مخرج ادا می‌کنند در حالتی که برخی ازمخرج‌های قدیم آریایی را که دیگر ایرانیان فراموش کرده‌اند مانند (خو) و واوهای مجهول و غیره در کمال صحت ادا می‌کنند و این عجیب است.» (همان: ۱۹۵)

۱- دراین باره مقاله های زیادی منتشر شده است . ازجمله مجموعه مقالات کنگره‌ی بزرگداشت" مولوی کرد" و "همایش‌های کردستان شناسی" وبرخی مجله ها وکتاب های دیگر .

۲- «... صفت اصلی و مهم این سه نوع وزن که اوستایی و پهلوی وفارسی عامیانه باشد، این است که براساس شماره‌ی هجاها استواراست و به هیچ روی کمیت هجاها در آن‌ها ملحوظ نیست ... در شعر لهجه‌های کردی وگورانی واورامی و خراسانی (که همه لهجه های شمالی می باشند)کمیت هجا هیچ دخالتی ندارد ... درواقع همه‌ی اوزانی که تاکنون درزبان پهلوی یافت شده براین مبنا استوار است ...»
(خانلری،۱۳۵۴: ۴۷)

۳ - «قبول قواعد و اصطلاحات عروض عربی در شعر پارسی برای عروضیان همواره مشکلاتی ایجاد نموده و آنان رابه قبول استثناها و مسامحات و ارتکاب اشتباهات وادار کرده است.» (صفا:۳۵)

پیش از پرداختن به نمونه‌ها، بهتر است نظری به الگوهای هجایی در زبان کردی بیندازیم.

الگوهای هجایی در زبان کردی

در زبان کردی سه نوع هجای کوتاه، بلند و کشیده وجود دارد که با الگوهای زیر ساخته می‌شوند:

۱- صامت + مصوت کوتاه با الگوی CV مانند: کـُ = Ka .

۲- صامت + مصوت کوتاه + صامت با الگوی CVC مانند: دُس = das .

۳- صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت با الگوی CVCC مانند: دُرد = dard .

۴- صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت + صامت با الگوی CVCCC مانند: گـه‌یشت gay= t .

۵- صامت + مصوت بلند + صامت با الگوی C مانند: پا = p

۶- صامت + مصوت بلند + صامت با الگوی C C مانند: پار = p r

۷- صامت + مصوت بلند + صامت + صامت با الگوی C CC مانند: چاشت t .

یادآوری: با مصوت‌های کوتاه و بلند دیگر هم می‌توان مثال‌های فراوان آورد. به سه الگوی دیگر هم از کتاب (آواشناسی و دستور زبان کردی) توجه کنیم:

۸- صامت + صامت + مصوت کوتاه با الگوی CCV مانند: طویَ gw .

۹- صامت + صامت + مصوت کوتاه + صامت با الگوی CCVC مانند: خویَن = xw n.

۱۰- صامت + صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت با الگوی CCVCC مانند: سویَند = sw nd.

(رخزادی، ۱۳۷۹: ۸۲ و ۸۳)

یادآوری: در الگوهای ۸، ۹ و ۱۰ آقای دکتر رخزادی واج /w/ را نیمه مصوت و همخوان دوم دانسته و چنین هجاهایی را ساخته است.

نمونه‌های شعری هجایی و عروضی و تحلیل آن‌ها:

در شعر کردی وزن هجایی یاعددی که وزن (پەنجەیی و یا برگەیی) نیز نامیده می‌شود کاربرد فـراوان دارد ، علاوه برآن وزن عروضی ووزن دوری نیز به کار گرفته شده است .

نمونه‌هایی از وزن هجایی در شعر کردی:

لازم به یادآوری است که بیشترین نمونه‌های هجایی ضرب‌المثل‌ها یا بیت‌هـا و سـروده‌هـای عامیانـه است که نباید مانند شعرهای کلاسیک کردی به آن‌ها بنگریم و انتظار پختگـی و هنجارهـای شـعری و وزنی از آن‌ها داشته باشیم.

وزن سه هجایی:

ده د د   بۆ ژ گ
ر ی ڵ   یڕ ڵ
_ _ _   _ _ _

در این شبه بیت می‌توان دو رکن عروضی (مفعولن، مفعولن) را به دست آورد.

ئه وه ئه رز   ئه وه گەز[1]
U U _   U U _

در این نمونه هم دو رکن عروضی (فعلاتُ، فعل) با زحاف‌های خبن و جب به دست می‌آید.

وزن چهار هجایی:

ئاگ ره سوو ره   له خوم دوو ره
_ U _ U   U _ _ U

مصراع یا پاره‌ی اول برابر رکن عروضی (فاعلاتُ) با زحاف کف در بحر رمـل و مصـراع دوم بـا رکـن (مفاعیلُ) با زحاف قصر در بحر هزج برابر است.

وزن پنج هجایی:

هەر لا ییٚ ئا شه   که چــه فه ڕا شه

---

[1] در این بخش از مقاله‌ی آقای مصطفی کیوان با عنوان (شعر هجایی در زبان کردی)، از مجموعه مقالات کنگره‌ی (مولوی کرد)، نیز نمونه‌هایی آورده شده است.

ڵ

U _ U _ U U _ U _ _

در این بیت در دو مصراع با استفاده از اختیارات شاعری به ویژه اختیارات زبانی و مسـامحه در طبیعـت آوایی زبان شعر می‌توان ارکان (فعلن، فعولن) را به گونه‌ای نامنظم و به تناوب بـه دسـت آورد کـه هـیچ کدام از بحرهای متدارک یا متقارب را به دست نمی‌دهد.

وزن شش هجایی:

ئه وه‌ی پێم ئه کرد خێر لێم بوو به گور گ شێر

و

_ _ _ U _ _ _ _ U _ _ U

این بیت را نمی‌توان با تقابل دو مصراع آن در ارکان عروضی به آسانی تقطیع نمود اگرچـه در مصـراع اول رکن (فعولن) و در مصراع دوم رکن‌های (مفعول و مفعولن) به دست می‌آید.

وزن هفت هجایی:

ئاو بب ڕێ له ڕو خا نه خو نا بی به بێ گا نه

U _ U U U _ _ U _ _ U U _ _

این مصراع‌های هفت‌هجایی را هم نمی‌توان در ارکان عروضی تقطیع کرد مگر با تصـرف‌هـای زبـانی زیاد در هجاهای ۷، ۱۰، ۱۲ و ۱۴ که باید آن‌ها را بلند تلفظ کرد و از اختیارات زبانی استفاده نمـود تـا دو رکن مفعولات و مفعولن را به دست آورد.

وزن هشت هجایی:

خز می ژ نان به ره به ره خز می میر دان ده‌ر به ده ره

U U U _ _ _ _ _ U U U U _ U _ _

وزن این مصراع‌های هشت هجایی را نیز با توجه به تقابـل هـر دو مصـراع فقـط بـا تقطیـع هجـایی می‌توان به دست آورد و اصرار بر عروضی بودن این شعر هم بیهـوده اسـت کـه بخـواهیم آن را در بحـر مضارع تقطیع کنیم.

وزن ده هجایی:

رواج این وزن در قلمرو امثال و حکم و ترانه‌های عامیانه و هم در دیوان‌های شاعران کرد بیشتر است، مثال از دیوان شاعر بلندپایه‌ی کرد، (مولوی کرد):

_ U _ _ _ _ _ _ _ _ _ U _ _ _ _ _ _ _ _

(مولوی کُرد، به نقل از پایان نامه‌ی نگارنده: ۲۱)

در هر مصراع ده هجا وجود دارد که فقط هجای نهم در هر دو مصراع کوتاه و بقیه بلند است. در این شعرهای ده‌هجایی هم نمی‌توان به آسانی رکن عروضی به دست آورد و اصرار بر آن بی‌نتیجه می‌نماید.

نمونه‌ای دیگر از ده هجایی، بیتی از شعر هورمزگان:

_ U _ _ _ U U _ _ _ _ _ _ U _ _ U _ _ _

(هدایتی،۱۳۶۳: ۵۰)

در این شعر هم که در هر مصراع ده هجا دارد نمی‌توان به آسانی رکن عروضی به دست آورد.

نمونه‌ای دیگر از شعر ده‌هجایی از (معرفت پیرشالیار):

_ _ _ _ _ _ _ U _ _ _ _ _ _ U _ _ U _ _

(محمدی:۱۶)

وزن عروضی در شعر کردی

چنان که گفتیم استفاده ازوزن عروضی درشعرکردی به تأثیر از زبان فارسی وعربی است . به نمونه هایی ازآن اشاره می شود:

۱- بحر رمل

۱-۱- در بحر رمل مثمن محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) مانند:

از شامی کرمانشاهی:

_ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _

نه مه دوش دم گەر وه کەم کەس هەر د گەر نی با ره میه

_ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _

(روحانی، شعرا، ۱۳۶۶: ۴۶۹).

از ماموستا هیمن شاعر وطنی:

گەر چی توو شی ڕەن جە رۆ یی و حەس رە ت و دەر دم ئە من

_ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _

قەت لە دەس ئەم چەر خە سپ ڵە نا بە زم مەر دم ئە من

_ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _

(همان: ۴۸۳)

۱-۲- در بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن)

ئەی مو عەل لم ئەی ف ریش تەی ڕوی زە وی

_ U _ _ _ U _ _ _ U _

ئەی س روش ت و ڕێ و ڕە وش تت مەع نە وی

_ U _ _ _ U _ _ _ U _

(حقیقی، ۱۳۶۵، سروه، ش ۸: ۳)

۱-۳- در بحر رمل مسدّس مخبون محذوف

شە وە تا ری کە ک شو ما تە زە وی

_ U U _ _ U U _ _ U U

کەو تە خەو کێ وی کە وی دا رو دە وی

_ U _ _ _ U _ U _ U _

(هەژار، ۱۳۷۷،سروه، ش ۱۴۶: ۱۸)

در مصراع نخست ارکان (فعلاتن، فعلن) است. در حالی که در مصراع دوم با همان یازده هجا ارکان مصراع اول به دست نمی‌آید.

۲- بحر هزج

[illegible]

_ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

۲-۱- در بحر هزج مثمن سالم (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن)

[illegible]

_ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

[illegible]

_ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

(وه فایی،۱۹۷۸: ۱۶)

له سی ما تا به دیم کرد هه‌ی که لی عوم ری کی حه‌س ره‌ت کێش

_ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

وه ها دیا ره که به‌خ تت ئا ش یا نه‌ی بول بو لی خه‌م بێ

_ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U _ _ _ U

(گوران، ۱۳۶۵، سروه، ش ۸: ۳۹)

۲-۲- در بحر هزج مسدس محذوف (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن)

بیتی ازماموستا (هه ژار) شاعر، مترجم وفرهنگ نویس توانا:

(امیری،: ۲۲).

۲-۳- در بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعولن)

خو نین ج گه رن تا لی بی ئه‌و زا ره دو عا له‌م

_ _ U U _ _ U U _ _ U U _ _

ئه‌و جه‌و هه ره بو هی چه به دو عا له می نا دا

_ _ U U _ _ U U _ _ U U _ _

(دیوان وفایی، ۱۹۷۸: ۵)

شو خێ به ئه نا بەت چو وه لای زوه د ف رو شی

U _ U U _ _ U U _ _ U U _ _

بۆ ئەخ زی ته ری قەت به د ڵی پر له خو ڕو شی

U _ U U _ _ U U _ _ U U _ _

(شیخ رضا طالبانی)

در بیت بالا در مصراع اول دو اختیار شاعری زبانی و در مصراع دوم هم دو اختیار لازم است تـا ارکـان بحر هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف به دست بیاید.

۳- بحر سریع:

از " شیخ رضا طالبانی " شاعر سرآمد طنز پردازی کردی:

۳-۱:

[illegible]

_ U _ _ U U _ _ _ U _ _ U U _

[illegible]

_ U _ _ _ U _ _ U _ U _ _ _ _ _

(صالحی،۱۳۶۷: ۱۷)

مصراع نخست را با استفاده از اختیارات شاعری می‌توان در ارکان: مفـتعلن، مفـتعلن، مفـتعلن، فـاعلن (بحر سریع مثمن مطوی مکشوف) تقطیع نمود در حالی که اگر به طبیعت آوایی زبان کردی توجه کنـیم مصراع دوم با تقطیع هجایی و تعداد هجاها بامصراع نخست سازگارتراست.

وزن دوری در شعر کردی

از "سالم سنه‌ای"، شاعرکرد، که شیفته‌ی شعر(نالی) کرد وکلیم همدانی وحـافظ شـیرازی اسـت؛ مثـالی ذکر می‌گردد:

سا قی لۀ پۀر ده دۀر هات جا می شۀ را بی هث نا

_ U _ _ U _ _ _ _ U _ U _ _

دل خی رۀ ما لۀ حی رۀت مۀ ئا ف تا بی هث نا

_ U _ _ U _ _ _ _ U _ U _ _

وزن بیت: مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن، (بحرمضارع مثمن اخرب) وزن دوری است.

ناسازگاری بسیاری از شعرهای کردی در بحرها و ارکان عروضی کاملاً مشهود است. اگر این موضوع را با توجه به بافت عمودی شعر - مصراع‌های قبل و بعد- در نظر بگیریم، مطلب روشن‌تر می‌شود. چنین مواردی یعنی لزوم تقطیع شعر کردی با وزن هجایی و رها کردن آن از وزن عروضی و قواعد و نام‌ها و زحاف‌های آن در شعر معاصر این زبان بیشتر مشهود است، به نمونه‌هایی از شعرهای معاصر کردی توجه کنیم.

از" فایق بیکه‌س"

[illegible]

U _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ U

در هر مصراع ده هجا وجود دارد وهجایی است و در ارکان عروضی نمی‌گنجد. در مصراع اول هجای اول و در مصراع دوم هجای ششم کوتاه و بقیه بلند هستند.

مثالی دیگر از رحیم لقمانی:

هه زار قۆ نا غم ب ڕی وه شه‌و گا ری تا ڵم زور دی وه

U _ _ _ _ _ _ _ U _ U _ _ _ _ U

(لقمانی،۱۳۶۶، سروه، ش ۹:۵۹)

این بیت فقط با وزن هجایی تقطیع می‌شود و در هر مصراع ۸ هجا دارد و در مصراع اول هجاهای اول، ششم و هشتم و در مصراع دوم فقط هجای هشتم کوتاه است و اصرار بر یافتن بحر عروضی برای آن بی‌فایده می‌ماند و فقط در برخی از مصراع‌ها یا بیت‌ها دیده می‌شود.

به نمونه‌ی زیر هم دقّت کنیم که دو بیت از یک قطعه شعر انتخاب شده است:

کل کم د ری ژو با ریک کۆ لا نم تەن گو تا ریک

_ _ _ _ _ _ U _ _ _ U U _ _

له هەر شوی نێ بم بی نن ژی یا نم لێ ئەس تێ نن

_ U _ U _ _ U _ _ _ U _ _ U

(حسینی، ۱۳۷۳، سروه، ش ۱۰۱ – ۱۰۳: ۷۷)

در هر مصراع هفت هجا است که در هیچ‌کدام از مصراع‌ها برابری دیده نمی‌شود و فقط در بیت دوم با استفاده از اختیارات زبانی در دو مصراع می‌توان دو رکن فعولن و یک هجای بلند را مشخص کرد. این ناهنجاری‌ها در بسیاری از شعرها دیده می‌شود و عروضی دانستن آن‌ها خطا به نظر می‌رسد و اگر هجایی تقطیع کنیم بهتر است.

در شعرکردی، نمونه‌های وزن عروضی فراوانی وجود دارد مثال‌های فوق فقط جهت نمونه آورده شده است.

نمونه‌هایی از شعر ماموستا گوران پایه‌گذار شعر نو کردی و بررسی آن‌ها

۱- از دوره ی شعر کلاسیکی گوران

به قول خودش «در آغاز به شیوه پیشینیان و پایبندی به قواعد عروضی» شعر می‌گفت: بعدها کوشید تا طبیعت شعر کردی را در سروده‌هایش حفظ کند و اسیر اوزان عروضی نباشد او در این کار چنان پیروز شد که اشعارش دارای آهنگ خاصی است گویی در آن نوای موسیقی نهفته است.
(روحانی،۱۳۶۶: ۳۴۵).

ئەی	شەو	قی	گە	لا	وێ	ژی	بە	یان	نو	ری	نی	گا	هت
_	_	_	U	_	U	_	U	_	_	_	_	_	_
ئەی	عەت	ری	ڵە	با	بوی	نە	فە	سی	زول	فی	سی	یا	هت
_	_	_	U	_	_	U	U	_	_	_	U	_	_
بی	دا	ری	یە	کەم	زول	مە	تی	شەو	بر	دی	قە	را	ری
_	_	U	U	_	_	U	_	_	_	_	U	_	_
توی	زوڵ	فی	پە	شێو	دەر	ب	خە	سا	چە	رە	یی	ما	هت
_	_	_	U	_	_	U	U	_	_	U	U	_	_

(گوران، به نقل از پایان‌نامه نگارنده: ۵۴)

بیت بالا دارای ۱۴ هجا درهر مصراع وهجایی است درحالی که با زحمت بسیارواستفاده ازاختیارات شاعری دربحر (هزج مثمن محذوف یعنی مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن) قابل تقطیع است .

۲- ازمرحله‌ی رمانتیکی شعر گوران:

این مرحله از شعر "گوران" طولانی‌ترین مرحله است و با اشعار "پیره میرد" و "شیخ نوری صالح" سلیمانیه‌ای از نخستین نمونه‌های شعر نو کردی به شمار می‌آید.

له ژێر ئاس ما نی شی نا   له پاڵ لوت کەی بەف ری نا

_ _ _ _ _ _ U   _ _ _ _ _ _ U

کور دوس تان گە رام   دو ڵاو دوڵ پێ وام

_ U _ _ _   _ U _ _ _

نه له شا رو نه له دێ   نەم دی کەس وەک تو جوان بێ[1]

U _ _ _ _ _ _   U U U _ _ U U

توی ت و بەس

_ _ _

ک چی کور دی ک دڵ پێ شاد بێ   وەک ف ریش تەو پە ری ئا زاد بێ

U _ _ _ U _ _ U _   U _ _ _ U _ _ U U

(فؤاد حسەین: ۲۵۳)

در شعر بیت‌های ۱ و ۳ هفت هجایی است که هجاهای اول در آغاز مصراع‌های بیت یکم کوتاه و بقیه بلند هستند و در بیت سوم مصراع اول هجاهای ۱، ۲، ۵، ۶ و ۷ کوتاهند و در مصـراع دوم فقـط هجـای هفتم کوتاه است و بقیه بلند هستند و بی‌نظمی در هجاهای کوتاه و بلند باعث می‌شود کـه وزن هجـایی داشته باشد و بیت دوم پنج‌هجایی و بیت چهارم نُه هجایی است.

۳- ازمرحله ی رئالیستی شعر "گوران":

---

[1] چون این شعرها هجایی است، هجاها باطبیعت آوایی زبان کردی درنظر گرفته شده وقاعده ی پایان مصراع ها (بلند بودن هجای پایانی) را در نظر نمی‌گیریم.

ئەی قژ زەرد ئەی بەژ ن و با لای کە لە گەت !

_ U U _ _ _ _ _ _ _ _

بۆ کز ڕا وەس تا وی بە ڕام بە ری من ؟

_ _ U _ U _ _ _ _ _ _

در مصراع نخست ۱۱ هجا است که فقط هجاهای نهم و دهم کوتاه و بقیه بلند هستند. و در مصراع دوم ۱۱ هجا که هجاهای هفتم و نهم کوتاه و بقیه بلند هستند.

نمونەی دیگر از "شیرکو بیکەس" فرزند "ماموستا فایق بیکه س":

شعر در قالب نو و هجایی است .

لە پەن جە رەێ ژو رێ کە وە ک چێ کی جوان

_ _ U U U U U _ _ U _ U

لە پەر ژی نی با خێ کە وە با وە شێ گوڵ

_ U U _ U U U _ _ _ _ U

لە گیر فا نی کرا سە کەی م نی شە وە قە لَە مە کەم

_ U U U U U _ U _ U _ _ _ _ U

سەر یان ە نا یە دە رە وە

U U U U _ U _ _

ک چە کە بۆ دل خوا زە کەی

_ U _ _ _ U U U

گو لە کان بۆ من دا لە کان

_ U _ _ _ _ _ U

قە لە مە کەی شم بو شیع رێ

U _ _ _ _ U U U

تا پێ کە وە وێ نەی هە مو یان بگ رێ

U _ _ _ U _ U U U U _

(بیکەس، ۱۳۶۷، سروە، ش ۲۴: ۱۸)

نتیجەی پژوهش

نتیجه‌ای که از این بحث‌ها و تحلیل نمونه‌های یاد شده می‌توان گرفت این است که بحرها و ارکان عروض با قواعد آن در بسیاری از شعرهای کردی کم‌تر رعایت شده است و رعایت آن بیشتر در آثار شاعران درجه اول کُرد دیده می‌شود که به قانون‌های عروض آشنا بوده و به آن عادت داشته‌اند. شاید هم بیشتر به آن دلیل بوده است که برای شعرهای فارسی خود قالب‌های عروضی را به کار گرفته‌اند و این عادت را به شعرهای کُردی نیز سرایت داده‌اند و در بررسی فنی شعرهایشان خطاهای کم‌تری می‌بینیم. در سایر موارد تقطیع هجایی و توجه به تعداد هجاها پسندیده‌تر است و نباید شعر کردی را محدود به دوره‌ی کلاسیک آن بدانیم.

منابع:

بهار، ملک الشعرا (۱۳۷۰) **سبک شناسی**، تهران، امیر کبیر

خانای قوبادی (۱۳۶۹) **خه‌سره‌و و شیرین**، ناشر و ویراستار صدیق بوره‌که‌یی.

رخزادی، علی (۱۳۷۹) **آواشناسی و دستور زبان کُردی**، تهران، انتشارات ترفند، چ نخست

خزادی، علی (۱۳۷۸) **نوای شعر فارسی**، قافیه و عروض،سنندج، نشر ژیار

روحانی، بابامردوخ، «شیوا» (۱۳۶۶) **تاریخ مشاهیر کرد، عرفا، علما، ادبا، شعرا**، تهران، انتشارات سروش

سجادی، علاءالدین (۱۳۶۱) **میژوی ئه‌ده‌بی کوردی**، بغداد، تجدید چاپ معارف سردشت

شاه حسینی، ناصرالدین (۱۳۶۷) **شناخت شعر**، تهران، نشرهما، چاپ اول

شرفکندی، عبالرحمان (ماموستا هه ژار) (۱۳۶۹) **هه‌نبانه بورینه «فرهنگ کردی – فارسی»**، تهران انتشارات سروش، چاپ اول

صالحی، اکرام (۱۳۶۷) **مقدمه ای برعروض فنی درزبان کردی**، چاپ ساحل، چاپ اول

فؤاد حسه‌ین، ئه‌حمه‌د (۱۹۹۰) **ئافره‌ت له هونراوه‌ی کوردی**، بغداد، مطبۀ الجاحظ

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۳) **وزن شعر فارسی**، تهران، انتشارات توس، چاپ ششم

نالی، مه لا خدر (۱۳۶۴) **دیوان غزلیات**،ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی

هدایتی، سید هاشم (۱۳۷۳) **کردستان وتوسعه فرهنگی**، انتشارات ن والقلم

مجله‌ی (سروه) ۱۳۶۳ تا ۱۳۷۸، انتشارات صلاح‌الدین ایوبی، از.

مجموعه مقالات و اشعار کنگره بزرگداشت «مولوی کرد»، ۱۳۷۵، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی چاپ اول

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹) **وزن و قافیه‌ی شعر فارسی**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم

وفایی، میرزا عبدالرحیم (۱۹۷۸) **دیوان اشعار کردی – فارسی**، به غدا، کوری زانیاری کورد

تاریخ ادبیات

بررسی سیر تاریخی شعر شعرای کُرد در شمال خراسان

(۱۰۰۷ ق – ۱۴۳۰ ق)

علی رحمتی*

چکیده:

کُردهای خراسان که پرچمداران و مرزبانان اصلی ایران زمین‌اند در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود و جابجایی‌هایی که بر اثر حوادث تاریخی به اختیار و یا به اجبار آن روبرو بوده و از روم تا هندوستان را درنوردیده‌اند . ادبیات کُردی شمال خراسان را به مفهومی می‌توان ادبیات ایرانی اسلامی نامید، ادبیاتی که در تمام جنبه های فکری و معنوی ایرانی و اسلامی را در برگرفته است. اشعار مانده از این دوره به دو طریق است: نوشتاری و انتقالی می‌باشند.

در این نوشته سعی بر آن شده است که با دوره بندی‌هایی ادبیات این قوم را مورد بررسی قرار دهیم:

- دوران صفویه (۱۰۰۷ ه .ق – ۱۱۳۵ ه . ق): شعر شعرای کُرد شمال خراسان در بسیاری از زمینه‌ها دنباله روی شعر و ادبیات دوره صفویه بوده است ولی در زمینه مذهبی با بینشی روشن در ستایش پیامبر(ص) و امام علی(ع) نقش ایفا می‌کند نه به تعصبی دیگر اقوام).

- دوره افشاریه و زندیه (۱۱۴۸ هجری قمری – ۱۲۱۰ هجری قمری): ادبیات در این مرحله تحت تاثیر جنگ‌های داخلی و خارجی و فتوحات همراه نادر بود. به ادبیات آن طور که باید و شاید توجهی نداشتند آنچه از اشعار نوشتاری که توسط شعرا و بخشی‌ها برای ما مانده است همگی حماسی در خصوص حوادث پیرامون و جنگهای ایرانیان با بیگانگان بوده است.

* کارشناس ارشد تاریخ ایران باستان

- دوران قاجاریه (۱۲۱۱ هجری قمری – ۱۳۴۳ هجری قمری): که بزرگترین و معروفترین شاعر این دوره از تاریخ در شمال خراسان که دیوانش نیز توسط "استاد توحدی" به چاپ رسیده "جعفرقلی زنگلی" می‌باشد

دوره اول: (۱۲۱۱ هجری قمری – ۱۲۶۴ هجری قمری): ادبیات تحت تاثیر سه قهرمان این دوره می‌باشد. اشعاری که در وصف این ۳ قهرمان سروده شده توسط بخشی ها به ما انتقال یافته است که در بین مردم معروف هستند به هنگی سردار عوض، ججوخان و خداوردی سردار.

دوره دوم: (۱۲۶۴ هجری قمری – ۱۳۲۴ هجری قمری): این دوره از تاریخ ایران که دوره ناصری نام دارد، سبک اشعار "جعفرقلی" در بین تمامی اقوام شمال خراسان یکه تاز میدان می‌شود به طوری‌که تعداد کثیری از شعرا، ملاها و بخشی‌ها پیرو سبک اشعار وی می‌گردند که می‌توان از "ملاعلی رازی"، "آیت ا... حاج محمد بوغانلو" نام برد .

دوره سوم: (۱۳۲۴ هجری قمری – ۱۳۴۳ هجری قمری)

- دوران پهلوی (۱۳۰۴ شمسی – ۱۳۵۷): در این دوره از تاریخ ایران شعرای معروفی که توانسته اند از خود اثر به جا بگذارند می‌توان به "حیدر رشوانلو" و "هیبت‌الله ناطقی" و "علی مهرو" اشاره نمود

- دوره انقلاب اسلامی (۱۳۵۷ تا ۱۳۸۸): بعد از پایان جنگ و آشنایی قشر تحصیل‌کرده با چاپ کتاب‌های "استاد توحدی" خود به خود یک نوع انقلاب خودباوری و خودیابی در بین قشر تحصیل کرده پدیدار می‌شود که به دنبال هویت خویش می‌باشند . تعداد کثیری از شعرای روشن‌فکر و تحصیل‌کرده و مدرس دانشگاه با اندیشه‌های نو و اشعار قوی جهت واقعیت های واقعی ملی خود و ملیت خود وارد صحنه می‌شود که تمامی افکار و اندیشه آنها نشان از خویشتن یابی‌ست که می‌توان از "دکتر فرهادی"، "دکتر اکرامی‌فر"، "استاد حسین پور"، "استاد روشان"، "استاد سپاهی"، "استاد حیدریان" و ده ها شاعر، نویسنده، محقق و استاد دانشگاه نام برد .

واژه‌های کلیدی: کُردهای شمال خراسان، دوره‌های تاریخی، شعر و ادبیات کُردهای شمال خراسان، ادبیات اسلامی

پیشگفتار:

«اهمیت و ارج والای فرهنگ و ادب به ویژه گنجینه فرهنگ و ادب این سرزمین اهورایی بر آگان پوشیده نیست، اما آنچه هست همه آن نیست چه تاختن‌ها به ایلغارهای خانمان برانداز فراوان و پیاپی، بخش‌هایی بزرگ از این گنجینه ارجمند را در طی هزاره‌های پر تلاطم دوران تیره تاریخ این سرزمین به دست تاراج و نابودی سپرده است» (فروغی،۱۳۳۰: ۲).

«بی گمان ادب و فرهنگ هر قوم نمودار دگر کشت‌ها، اوج‌ها، کودها یا پسرفت‌های و روی هم رفته آینه خوب و بدنما اندیشه‌های نسل‌های گوناگون آن قوم است که در جامه لفظ یا واژگان به عبارت درآمده است و از میان رفتن آن زیان‌هایی جبران ناپذیر بر پیشرفت و بالندگی اندیشه و زندگی معنوی و به دنبال آن زندگانی مادی قوم‌ها یا «اعضای بنی آدم» یا اجزای کل جامعه پیشرفت بشریت زده است» (ریپکا،۱۳۸۳: ۲۷).

«بی‌تردید شناساندن بزرگ مردان و مطالعه آثار آنان، برای نسل امروز آموزنده و انگیزه حرکت ما تلاش، سرزندگی، شور و نشاط است . علاوه بر آن ما را در رسیدن به هویتی روشن که حاصل آشنایی با گذشته و ریشه تاریخ خویش است یاری می‌رساند، زیرا بازشناسی، آینده‌گری فرهنگ خودی از ابزارهای ضروری شکوفایی و بالندگی اندیشه است و پشت کردن به گذشته و بریدن از آن، گسستگی فرهنگی بار خواهد آورد و با پدید آوردن روحیه پذیرندگی و انفعالی صرف، انسان‌ها را در زیر ضربات فرهنگ مهاجم غرب از پای در خواهد آورد» (سیدی‌زاده،۱۳۷۲: ۲).

ادبیات کُردی شمال خراسان را به مفهومی می‌توان ادبیات ایرانی اسلامی نامید، ادبیاتی که در تمام جنبه‌های فکری و معنوی ایرانی و اسلامی را در برگرفته است .

کُردهای خراسان که پرچمداران و مرزبانان اصلی ایران زمین‌اند در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود و جابجایی‌هایی که بر اثر حوادث تاریخی به اختیار و یا به اجبار آن روبرو بوده و از روم تا هندوستان را درنوردیده‌اند .

بررسی سیر تاریخی شعر شعرای کُرد در شمال خراسان (۱۰۰۷ ق – ۱۴۳۰ ق)

موقعیت جغرافیایی شمال خراسان

خراسان از دیرباز مهد ایران زمین بوده است از طرفی شمال خراسان آیینه نمای اقوام ایرانی و غیر ایرانی است که به زبان‌ها، گویش‌ها و لهجه‌های متفاوت دراین خطه تکلم می‌کنند.

شمال خراسان در سطحی حدود ۵۰۰۰۰ کیلومتر مربع با جمعیتی حدود ۱۵۰۰۰۰۰ نفر تقریبا تمامی گروه‌های قومی موجود در ایران را در خود جای داده است «حضور این گروه‌ها علاوه بر ویژگی‌های فرهنگی و انسانی خصوصیات خاصی را به شمال خراسان بخشیده است و در کمتر نقطه جهان در

سطحی چنین کوچک به این چنـین اخـتلاط قـومی، زبـانی، لهجـه‌هـای متفـاوت برخـورد مـی‌کنـیم» (هنرمند،۱۳۸۶: ۹).

دوران صفویه (۱۰۰۷ ه .ق – ۱۱۳۵ ه . ق)

"شاه اسماعیل صفوی" در سال ۹۰۷ هجری قمری در تبریز خود را شاه ایران خواند و سلسله صفوی را بنیاد نهاد.

حکومت صفوی با سلطنت شاه عباس کبیر به اوج استحکام و شـکوفایی خـود رسـید و سـپس دوران انحطاط و فروپاشی آن آغاز شد و در سال ۱۱۳۵ هجری قمری ساقط شد.

ادبیات دوران صفوی را بنا به معمول ادبیات افول دانسته‌اند.

«فرمانروایان نخستین صفوی خود را با کارهای دیگری جز تنها ترویج شعر سرگرم کرده بودند کـانون دلبستگی فرهنگی آن تبلیغ و استوار ساختن کیش دولتی بود. این کارها تا انـدازه‌ای از رهگـذر تشـویق، پژوهش در دانش کلام و تا اندازه‌ای با برانگیزش سرودن شعر دینی البته درباره شـیعه انجـام مـی‌شـد» (ریپکا،۱۳۸۳: ۵۲۵).

از آنجاکه حکومت‌گران همه‌ی توان خود را در پیشبرد گسترش شـیعه در سراسـر امپراطـوری و حتـی فراسوی مرزها آن به کار بردند از بهر آنکه کیش شیعه بتواند با کارآیی و شتاب در میـان مـردم پراکنـده شود. مطلب‌های دینی را که تا آن زمان تنها به زبان تازی می‌نوشتند بـه زبـان پارسـی هـم نگاشـتند در زمینه‌های دیگر نیز دوران صفوی از سرمشق های دوران پیشین پیروی کرد «ستایش‌های نادینی و غزل جای خود را به ستایش پیغمبر و علی یا سوگنامه امامان داد. امـا از دیگـر سـو بـی مهـری آشـکاری بـه شاعران، آثار ایشان و کورگاهی‌هایشان پدید آمد از این دلبستگی به امامزادگان، فرزنـدگان، امامـان و بـه آرامگاه‌هایشان که به امامزاده هم بلند آوازه اند، .... بسیار چشمگیر بود» (ریپکا،۱۳۸۳: ۵۲۶).

شعر شعرای کُرد شمال خراسان در بسیاری از زمینه ها دنباله روی شـعر و ادبیـات دوره صـفویه بـوده است ولی در زمینه مذهبی با بینشی روشن در ستایش پیامبر (ص) و امام علی (ع) نقش ایفا می‌کند نه به تعصبی دیگر اقوام.

اشعار مانده از این دوره به دو طریق است:

نوشتاری: که می‌توان به دیوان شعر ابن غریب اشاره نمود که دیوانش در حال حاضـر نـزد نگارنـده می‌باشد که یک نسخه از آن نیز به استاد توحدی اهداء نموده‌ام.

انتقالی: که سینه به سینه از آن دوران توسط بخشی‌ها و نوازندگان به ما رسیده است.

بخشی‌ها، نوازندگان دوتار، آوازخوان و داستان سرا بوده‌اند. شهرهای بجنورد، شیروان و قوچـان مراکـز عمده بخشی‌های شمال خراسان بوده‌اند.

انتخاب آهنگ و شعر از طرف بخشی، بستگی به تشخیص از موقعیت، زمان و مکان دارد «یکی از هنرهای بخشی‌ها داستان‌سرایی است همراه با موسیقی دوتار، آواز، دکلمه آواز و بیان محاوره‌ای و نقلی»(درویشی و توحدی،۱۳۷۱: ۷).

بررسی سطح فکری:

فراوان‌ترین موضوع در اشعار این دوره مضامین غربت، غریبی، مقایسه سرزمین جدید با سرزمین مادری، عاشقانه، عشق، هجران، شکست، انتظار، امید به وصال و دلتنگی‌های عاشقانه شعرای کُرد شمال خراسان بوده است . نمونه:

«وا جی یا نا جی مه ننن　　مه رزی جی مه هشننن　　که وی وی رند ده خویننن»

«ولاتی مه ارز و رومه　　هم وه گول و هم و تومه　　عمرک ئه ز و دومه»[۱]

ابن غریب:

او در نیمه دوم سده نهم در ایالت چمش گزک کُردستان ترکیه چشم به جهان گشود در سال ۱۰۰۵ هجری قمری با کوچ بزرگ کُردها به خراسان همراه ایل خود در حوزه جغرافیایی شهرستان مانه و سملقان استقرار می‌یابد. هیچ نام و نشان غیر از تخلص وی در دست نمی‌باشد. دیوان خطی که با قلم خودش نگاشته شده به سه زبان کُردی، فارسی و ترکی سروده شده است. در اینجا به دو نمونه از اشعار کُردی و فارسی‌اش اشاره می‌کنیم.

"ابن غریب" قبل از آغاز دیوانش این بیت را می‌سراید:

«وەقتا که قیامەت به پا بوو　　له خلکه شەفیع مستەفا بوو

ابتدای اشعارش را با زبان کُردی و ستایش رسول اکرم (ص) و عشق و شفاعت از او آغاز می‌کند

شافع له مەکه رەسوولەللا　　واور ژ هەر غەم و مەلاله

ساقی وەره زوو که کار پر بوو　　ئیرۆ غەم رووزگار پر بوو

دەیسا جودا غەم نگاره　　برهوش ژ سەر و دل قەراره

موترب بکشین نها مقامات　　تا ئەز هەرم و پی مقامات

وقتا که الوازی جوان بوم　　به عقل تمیز کاردان بوم

عشقه خا چره ل من عەیان کر　　ئاواره ژ لەزتها جهان کر

پشتا مه ژ محنەت دووتا کر　　هۆشه ژ سەر مه بەر بلا کر

رسوا ژ قبیله کر چ مجنوون　　شۆنا مه کر له دەشته هاموون

[۱] مصاحبه شفاهی با آقای حمید نجف زاده، محقق و استاد دانشگاه – تاریخ ۸۸/۱۲/۲۵

غزل فارسی:

کین دل شده مبتلای عشقت	تا چند کشم جفای عشقت
بلبل صفت از هزار دستان	هر لحظه زنم نوای عشقت
بگرفت ز آب دیده من	عالم همه ماجرای عشقت
جان و دل خویشتن به یکبار	در باختم از برای عشقت
چون صبح ز مهر می زند دم	تا یافت دلم صفای عشقت
گر سر ببرد وز خاک پایت	از سر نرود هوای عشقت
شد ابن غریب مست و مدهوش	از جام طرب فزایی عشقت»[۱]

دوره افشاریه و زندیه (۱۱۴۸ هجری قمری – ۱۲۱۰ هجری قمری):

جریان‌های مخالف داخلی که در دوران سلسله‌ی صفوی گسترش یافته بود سرانجام چنان تند و تیز شد که خاندان صفوی دیگر نتوانست لگام اوضاع را به دست داشته باشد. ایران از شرق مورد چپاول افغان‌ها و از غرب تعرض عثمانی‌ها و از شمال به تصرف روس‌ها درآمد. تنها خطه که در این دوره به تصرف بیگانگان نیفتاد شمال خراسان یعنی حوزه‌ی جغرافیایی و حکومت کُردها بود. در چنین شرایطی "نادرقلی قرخلو" از شمال خراسان توانست عده‌ی زیادی از جنگجویان کُرد و ترک را گرد خود آورد و با شکست قطعی افغانان در سال ۱۱۴۹ در دشت مغان سلطنت را به دست گیرد .

«یورش افغان که زخم‌هایی سخت و دیرپا بر زندگانی فرهنگی زد فروگرایی و زوالی سخت به دنبال آورد. به ادبیات چندان رونقی نداد»(ریپکا،۱۳۸۳: ۵۲۱). کُردها که هسته‌ی اصلی ارتش "نادر" را تشکیل می‌داند و در تمامی نبردهای داخلی و خارجی و فتوحات همراه نادر بودند به ادبیات آن طور که باید و شاید توجهی نداشتند آنچه از اشعار نوشتاری که توسط شعرا و بخشی‌ها برای ما مانده است همگی حماسی در خصوص حوادث پیرامون و جنگ‌های ایرانیان با بیگانگان بوده است.

میرزا حبیب الله مستوفی:

صاحب نسخه منظومه خطی «محمودنامه» از شاعران حماسی کُرد است که از تاریخ و محل تولد دقیق وی چیزی در دست نیست، احتمال می‌رود در نیمه اول سده ی دوازدهم در حوزه شهرستان قوچان چشم به جهان گشوده باشد و سپس در دوران جوانی در دستگاه حکومتی "شاه وردی‌خان شیخوانلو" حکمران چناران خدمت منشی‌گری داشته و بعدها به دربار "ملک محمود سیستانی" حکمران خراسان راه یافته و به سمت مستوفی‌گری نائل شده است.

میرزا حبیب الله در کشمکش‌هایی که بین ملک محمود و نادر و کُردها روی می‌دهد قلبا طرف هم ایلی‌های خود یعنی کُردها بوده و همین امر باعث می‌شود وقتی که نادر در بند ملک‌محمود اسیر می‌شود

[۱] دیوان" ابن غریب"– نسخه خطی – کتابخانه شخصی: ۱ و ۲۵

با زیرکی خاص او را از زندان فراری می‌دهد، بعدها که ملک‌محمود متوجه موضوع می‌شود او را بـه قتـل می‌رساند.

دیوان «محمودنامه» به فارسی سروده شده و در بعضی از ابیات آن واژه‌های کُردی مشاهده می‌شود.

نمونه‌ای از اشعار محمودنامه

«چنین گفت راوی نیکوسرشت — که بد واقف کار و هر خوب و زشت
که کردم ز جمع ثقات استماع — که ما بین افشارها شد نزاع
ز یکسو ندربگ ابا کر و فر — ز سویی قلیچ بیگ و جمع دگر
عیان فتنه‌ای از ابیورد — که از بیم روی کسان زرد شد
بشد کشته از هر طرف چند کس — کسی را بند منعشان دسترس
قلیچ به ایشان دل پر ز غم — نباشد مرا از ندر و کس و اقربا
زبانش به اکراد چون هست یک — ز اکراد آید برایش کمک»(توحدی،۱۳۸۶: ۱۵۰).

سفرنامه "بارنز":

ستوان "آلکس بارنز" عضو انجمن سلطنتی بریتانیا و مامور عالی رتبه هند شرقی که در طی سـال‌هـای ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۳ میلادی از کشورهای هندوستان، پاکستان، افغانستان، آسیای میانه و ایران دیدن نموده و اشعاری از سروده‌های ملی کُردهای خراسان در خطاب به ترکمنان تکه که توسط بخشی‌ها سروده شـده به ثبت رسانده که نشان از حماسی بودن افکار بخشی‌ها در این دوره از تاریخ ایران است.

سالار:

«سلام مرا به ترکمنان تکه برسان، در آنجا محلی است بنام اورکاج. مدت‌هاسـت کـه از آن بهـره‌منـد شده‌ای.

سال‌هاست که در اورکاج نشسته‌ای اینک، سالار وقت آن است که بسـاط خـود را برچینـی مـا اینـک خیمه‌های خود را در مرغزارهای نسا برپا می‌کنیم.

موقعی که فرار می‌کنید شیپور عقب نشینی خواهی زد . سواران ما آن‌هایی را که تلاش می‌کننـد فـرار کنند گرفتار می‌کنند.

آن‌هایی که عقب بمانند در زیر پا لگدمال خواهیم کرد.

به سرزمین شما خیره خواهیم شد. سواران دلاور ما که زره پوشیده‌اند در دشت‌های شما چهارنعل می‌تازند.

سالار! سربازان ما در پشت استحکامات شما فرود می‌آیند.

دیوارهای آخال از صدای توپخانه ما به لرزه خواهدافتاد. من با خود سـپاه نیرومنـدی خـواهم آورد. و از فراسوی دشت‌ها قپچاق خواهم گذشت.

سپاه من در میمنه فرود خواهند آمد. مردم شما بر روی ریگ‌های صحرا نابود خواهند شد.

موقعی که به میان کوه‌های شنی رانده می‌شوید، پاهایتان تـاول خواهـد زد، دهـان‌هایتـان از تشـنگی خواهد سوخت. هر کجا باشید راهنمایان ما شما را خواهند یافت.

وقتی رد شما را بیابند، ما شما و خانواده هایتان را خواهیم ربود. آن دشتی که اکنون زیباست، بـه زودی برای شما بصورت بستری از خار در خواهد آمد» (بارنز،۱۳۶۶: ۸۴).

دوران قاجاریه (۱۲۱۱ هجری قمری – ۱۳۴۳ هجری قمری)

در این دوره از تاریخ ایران که "آقامحمد خان قاجار" در سال ۱۲۱۱ هجری قمری در تهران خود را شاه ایران نامید و سلسله قاجاریه را بنیاد نهاد. با مرگ وی جانشینی به برادرزاده‌اش "فتحعلی شاه" مـی‌رسـد . در این دوره از تاریخ ایران است که ایران دست‌خوش جنگ‌های داخلی و خارجی می‌شود.

در اثر بی‌تدبیری شاهان قاجار، دول بیگانه، چشم طمع به ایران دوخته روس‌هـا از شـمال، ارمنسـتان، گرجستان و آذربایجان را به زور می‌گیرند. از شمال شرق ازبکان تا مرزهـای خراسـان پـیش مـی‌آینـد. از شرق افغان‌ها خود را به نیشابور می‌رسانند و از غرب عثمانی‌ها گاه و بیگاه به مرزهای غربی ایران تعرض و برای ایران شاخ و شانه می‌کشند. در اثر بی لیاقتی شاهان حکمرانانی که بر مراکز ایالات گماشته مـی-شوند هم‌چون شاه ایران بی‌لیاقت بوده و همین امر باعث کشمکش‌های داخلی و گاهاً خارجی می‌گردد.

بزرگترین و معروفترین شاعر این دوره از تاریخ در شمال خراسان که دیوانش نیز توسط استاد "توحدی" به چاپ رسیده "جعفرقلی زنگلی" می‌باشد.

دوره اول (۱۲۱۱ هجری قمری – ۱۲۶۴ هجری قمری)

۱ - جعفرقلی زنگلی:

«جعفرقلی از نوادر دوران است. از ایل کُرد زنگلانلو بود و در روستای گوگان در شـمال شـرق قوچـان دیده به جهان گشود . چگونگی کسب علم، شور و شیدایی او از نوجـوانی، سرگشـتگی در پـی معشـوق و معبود خود، عرفان و طی طریق او در این اندک نمی‌گنجد. "جعفرقلی" تنها یک شـاعر، عـارف و هنرمنـد موسیقی مقامی نبوده بلکه او یک معلم اخـلاق اسـت کـه راه درسـت اندیشـیدن و نیـک زیسـتن را بـه شاگردان و پیروانش می‌آموزد. شعر و موسیقی را با آوای شور انگیز دوتار در خدمت مکتب و مذهب قـرار داده است و با اشعار عرفانی به زبان‌های کُردی، ترکی، فارسی و عربی شوری در جان‌ها می‌افکنـد. گفتـه می‌شود وی در سال ۱۲۲۰ قمری به دنیا آمده و بیش از ۹۰ سال زندگی کرده است. "جعفرقلـی" شـاعری آگاه و آشنا به انواع علوم و فنون زمان خود است»(روزنامه خراسان،۱۳۸۶،ش۱۶۷۰۳: ۱۰). در اشعار خـود از سرمایه‌های علمی و ادبی خویش نهایت استفاده را برده و در تفهیم و ابلاغ پیـام و هـدف‌هـای آزادی خواهانه خود سعی بلیع نموده است مانند خلقت آدم(ع) آسمان و زمین و برخی از نظرهـا و عقایـد قـدما و عرفا در آثار او نمایان است. در اشعار او لغات ها و اصطلاحات کُـردی، فارسـی، ترکـی و عربـی و قرآنـی یافت می‌شود. "جعفرقلی"، عارف به تمام معناست و هم‌چون عرفا میل و اعتقاد به قضا و قدر الهـی دارد و خداوند را فاعل مطلق می‌داند و انسان را در این دنیـا مسـافری مـی‌دانـد و بـا ذکـر و یـاد گذشـتگان، از

پیغمبران گرفته تا پادشاهان مقتدر و جان‌گشا و افراد فیلسوف و دانشمند، مانند اسکندر، جمشید، انوشیروان، افلاطون، ارسطو، حضرت سلیمان(ع) که روزگاری صاحب جاه و مقام و شکوه بودند و سرانجام در برابر مرگ تسلیم شدند و از آن منزلت و عظمت برافتادند، انسان‌ها را از هر گونه غرور و غفلت و حب دنیا بر حذر می‌دارد.

این شیوه زنگلی را باید شیوه قرآنی خواند. از مهمترین اتفاقات زمان او می‌توان حمله قاجارها به شمال خراسان، حملات ترکمنان به شمال خراسان، قیام سالار، قحطی و خشکسالی، ویرانی قوچان توسط "عباس میرزا" و بجنورد توسط "محمدعلی شاه قاجار" و غیره نام برد.

۲- ملا اسماعیل بوغانلو:

"ملااسماعیل" فرزند "ملالطیف بوغانلو" در اواسط دوره قاجاریه در روستای علی آباد بجنورد چشم به جهان گشود. ابتدا از محضر استادان بجنوردی بهره جسته برای تکمیل علوم دینی به مشهد عزیمت و بعد از ۵ سال به زادگاهش بازگشت و به عنوان ملای ایل منصوب گردید. یکی از آثار مانده از وی که در نوع خود بی نظیر است می‌توان به دیوان شعرش معروف به لیلی و مجنون به زبان کُردی اشاره نمود. این دیوان هم اکنون نزد یکی نوادگانش در روستای علی آباد می باشد.

دوره دوم (۱۲۶۴ هجری قمری – ۱۳۲۴ هجری قمری)

این دوره از تاریخ ایران که دوره ناصری نام دارد، سبک اشعار "جعفرقلی" در بین تمامی اقوام شمال خراسان یکه تاز میدان می‌شود به طوری‌که تعداد کثیری از شعرا، ملاها و بخشی‌ها پیرو سبک اشعار وی می‌گردند که می‌توان از ملاعلی رازی، آیت ا... حاج محمد بوغانلو نام برد.

۱ - ملا علی رازی متخلص به بیچاره:

"ملاعلی" در اواخر حکومت فتحعلی شاه در راز متولد و پس از کسب علوم دینی در مشهد به زادگاه خود بجنورد بازمی‌گردد و در روستای علی‌آبادی مکتب‌خانه‌ای دایر می‌نماید، پس از چند سال به دلایلی روستای علی‌آباد را ترک به روستای قراجه کوچ می‌نماید و در آنجا نیز مکتب‌خانه‌ای دایر می‌نماید در اثر قطعی سال ۱۲۸۸ هجری قمری در منطقه بجنورد نامبرده مجبور به ترک روستای قراجه می‌گردد و به روستای حسن‌سو کوچ و در آنجا وفات می‌نماید، آثار مانده از وی به طور متفرق نزد شاگردانش دست به دست می‌شود و در بین آنان معروف به «دیوان بیچاره» می‌باشد.

نمونه‌ای از اشعار ملاعلی:

«لا بتدای هر کار واجب بویه بسم الله — شافع روز جزا محمد رسول الله
اصل ایمان وانانه علیا ولی الله — قربانی اول اسماعیل ذبیح الله
بنده اول له دنیا بویه ابراهیم — آره نمرودیان ژه وی بو جنت نسیم

ژه وی مایه وا رویا صراط المستقیم   ژه آسمان ندا نازل بو لقب ته خلیل الله»[1]

۲ - آیت ا... حاج محمد بوغانلو:

"محمد بوغانلو" فرزند "ملا اسماعیل" صاحب دیوان کُردی «لیلی و مجنون» در اوایل حکومت ناصرالدین شاه چشم به جهان گشود و در دوران کودکی از محضر پدر و سپس ملاعلی رازی بهره‌مند و برای تکمیل علوم دینی به مشهد و بعد اصفهان و نجف اشرف عزیمت و حدود ۵ سال از علمای بزرگ نجف اشرف فیض برد و به درجه اجتهاد رسید.

فوت پدر باعث گردید که به زادگاه خود بازگردد و به عنوان ملا ایل در خدمت مردم خود باشد. از آثار مانده از وی دو دیوان شعر در مدح و ستایش رسول اکرم(ص) و امامان شیعه و پیامبران خدا می‌باشد که نگارنده در سال ۱۳۸۳ شمسی آنها را به موزه مردم شناسی خراسان شمالی اهدا نمودم.

«بنام خداوند یزدان پاک   نگارنده صورت و آب و خاک
فروزنده مهر و مه بر فلک   رساننده رزق و انس و ملک
امیر جهان احمد هاشمی   همه را شفیع و خدا را انیس
شه نامور حیدر مرتضی   وصی محمد ولی خدا»[2]

دوره سوم (۱۳۲۴ هجری قمری – ۱۳۴۳ هجری قمری)

با پیروزی انقلاب مشروطیت در ایران ما شاهد دخالت‌های مستقیم بیگانه در امور کشور ما هستیم خصوصا در خراسان انگلیسی‌ها از یک سو و روس‌ها از سوی دیگر در امورات حکومتی و مردم دخالت مستقیم می‌نمودند، همین دخالت‌ها خشم مردم را بر انگیخت که باعث ۳ شورش از طرف قهرمانان کُرد بر علیه روس‌ها و انگلیسی‌ها می‌گردد.

اشعاری که در وصف این ۳ قهرمان سروده شده توسط بخشی‌ها به ما انتقال یافته است که در بین مردم معروف هستند به هنگی سردار عوض، ججوخان و خداوردی سردار.

۱ - آهنگ سردار عوض خان:

"سردار عوض" که گفته شد از ایل جلالی ساکن فیروزه و از تیره بگان بود . بگ‌ها که ریاست ایل جلالی را از دیرباز به عهده داشتند نتواستند به خود بقبولانند که زیر سلطه روسیه تزاری بروند از این رو به ستیز برخواستند و شربت شهادت نوشیدند.

«سه ر داران برف بون مصلحت کرن   له فه کی ئاغوزان خیر و شر کرن
هه سپ و قاطر کشتن و ده وه پی کرن   دادانه توفانگان و سه نگر چه کرن
نامراد پر ئرمان سردار عوض خان   سرداری له خه گر ما زوور هلانی

[1] دیوان: "ملاعلی رازی"، نسخه خطی کتابخانه شخصی:۱

[2] «دیوان "آیت الله حاج محمد بوغانلو"، نسخه خطی موزه میراث فرهنگی شهرستان بجنورد: ۳۸

لنگه خه له زنگوئه چه په دادانی — سلاتان، قزاقان دوره هلانی
گو بره حجی مه و ته شانس نانی — نامراد و پر ئرمان سردار عوض خان»
(توحدی،۱۳۶۶: ۲۳۵).

۲-آهنگ ججو خان:

او فرزند "الله وردی بگ" بود که در نوجوانی پدرش را از دست داد و از طرف حکومت درگز مقام پدرش را که حاکم میانکوه بود به وی واگذار نمود.

دخالت‌های روس‌ها در مرزهای ایران و انگلیسی ها در مشهد و بی لیاقتی حکمرانان درگز باعث خشم و شورش "ججو خان" می‌شود که طی نبردهای متعددی که با روس‌ها و انگلیسی‌ها می نماید در کوه شاه جهان به شهادت می‌رسد.

«جه‌جو خانو، تو سه‌یار وی — سه‌لات هاتیه ته وی دادی
ناتی ته کو په‌یدا ناوی — خانی خانان جه‌جو خانو
خانی خانان جه‌جو خانو — دشمن ژ ته هه‌راسانو
جه‌جو خانو چویه زنگلانه — وه دو ده‌که‌تن سه‌لاتانه
جه‌جه گرد سه‌ری چینانه — له‌وان زاوان کر تو فانه»(توحدی،۱۳۶۶: ۴۲۶)

۳ – آهنگ خداوردی سردار:

او فرزند "نوروز بیگ" از طایفه پهلوانلو بود که در روستای توکور شیروان متولد شد. در جوانی به دلایل رشادت‌هایی که از خود نشان داد مورد توجه حکمران شیروان قرار می‌گیرد و پس از چندی به عنوان فرمانده جنگجویان ایل زعفرانلو محسوب می‌شود.

با پیروزی انقلاب کمونیستی در روسیه وی با اندیشه های کمونیستی آشنا می‌گردد، پس از چندی با روس‌ها ارتباط برقرار می‌کند تا بتواند به کمک ضعفا و محرومین بشتابد، این ارتباط باعث گردید که انگلیسی‌ها و "قوام‌السلطنه" نسبت به او بدبین و هم طوایفش را بر علیه او میشوراند، این کشمکش‌ها باعث جنگ بین او و مخالفان محلی گردید وی توانست تعداد زیادی از مردم را به سوی خود بکشاند. "قوام السلطنه" با بسیج کردن ۱۵۰۰۰ نیرو به سوی قلعه گلیان لشگر کشی می‌نماید. نبردهایی که در حوالی قلعه گلیان و تخت ورگ روی می‌دهد سپاهیان دولتی شکست و متواری می‌شوند و با دسیسه حاکم بجنورد و خیانت کلنل پسیان وی دستگیر و اعدام می‌شود.

«اگر ژاندارم بی دوست هزار — ده کم مه یت وان ناتی دوان قطار»[۱]

دوران پهلوی (۱۳۰۴ شمسی – ۱۳۵۷)

[۱] مصاحبه شفاهی با آقای باقری – تاریخ ۸۸/۱۰/۲۵

در این دوره از تاریخ ایران شعرای معروفی که توانسته اند از خود اثر به جا بگذارند می‌توان بـه "حیـدر رشوانلو" و "هیبت الله ناطقی" و "علی مهرو" اشاره نمود.

۱ - حیدر رشوانلو:

"حیدر" فرزند "محمد الاصل رشوانلو" در حدود سال ۱۲۵۰ شمسی در روستای رشوانلوی مانه چشم بـه جهان گشود و در نزد پدر کسب علم نمود و سپس در همان روستا وفات نمود. آثـار مانـده از وی دفتـری است از خاطرات و حوادث سال ۱۳۰۴ و ستم نیروهای قزاق به ملت کُرد و شورش اکراد علیه رضـاخان و اثر بعد عبارت است از دیوان حماسی شرح حال سردار معزز با ترکمنان گرگان

«که من را نباشد فصاحت چنان   که در مدح او برگشایم زبان
مگر آنکه توفیق داور   در این راه باشد مرا رهنما
قلندر بگفتا که ای نامدار   نماییم باید ز گرگان فرار
که شاید نبینند ما را دگر   نگویند به سردار والا گهر»[1]

۲ - هیبت الله ناطقی:

"ناطق" در سال ۱۲۶۸ شمسی در روستای پیش قلعه متولد شد و از همان کودکی در ملک مانه مطالعه و با خواندن پندهای عاقلانه آغاز کرد. وی شاگردی نکرده و استادی ندیده بود، هماننـد پـدر و بـرادرش سرودن شعر را از نوحه و مرثیه‌سرایی در ایام محرم شروع کرد و تـا آنجـا پـیش رفـت کـه آوازه وی بـه شهرهای هم‌جوار نیز رسید وی در ۱۷ سالگی به کربلا و نجف رفت و شرف صحبت آیات عظـام فـیض اندوخت.

"ناطق" انسانی خودساخته، جهاندیده و آگاه به مسائل عصر خویش بود. او در جای دور افتـاده‌ای چـون پیش قلعه، با زحمت فراوان نشریات و روزنامه‌های چاپ تهران و مشهد را فراهم آورده بـود و مـی‌خوانـد. اغلب سروده‌های خود را به نام‌های «ناطق مانه» در روزنامه به چاپ مـی‌رسـاند. او بـا "میـرزاده عشـقی" سابقه رفاقت و آشنایی داشت و از او همواره به عنوان دوست جوانم یاد می‌کرد . وی یک‌بار با شـرکت در مسابقه‌ی انجمن ادبی ایران که به ریاست "هاشم‌میرزا" افسر پسندیده در تهران برگزار گردید، در مسـابقه پس از امیر الشعرای نادری، مقام دوم را به دست آورد. در سال ۱۳۰۸ با ارسـال ۸ ربـاعی از امثلـه رایـج محلی کُردی برای مطبوعات خراسان مقام اول مسابقه ادبی را احراز کرد از جمله آنها رباعی بـود کـه در نکوهش یکی از زراندوزان روستایش سروده بود.

«در این ده منعمی باشد که در ثروت بود نامی   ندیده هیچکس از وی در این ده بذل انعامی
بگفتم بخشش کن بر فقیران، گفت ای ناطق   دو صد من آب گندیده کم است از بهر حمامی»[2]

---

[1] دیوان "حیدر رشوانلو " - نسخه خطی کتابخانه شخصی: ۳۸

[2] «دیوان "ناطق مانه "، نسخه خطی کتابخانه شخصی مرحوم منوچهر ناطقی: ۸۹

"ناطق" در سال ۱۳۲۸ در زادگاهش وفات و همان‌جا به خاک سپرده می‌شود. دفترهای بازمانـده از وی که تنها ارثیه اوست دو دفتر به خط خودش به جا مانده اسـت کـه شـامل مثنـوی‌هـا و غزلیـات و ... بـه زبانهای فارسی، کُردی و ترکی می‌باشد.

۳- علی مهرو:

او فرزند "کریم" در سال ۱۳۰۰ شمسی در آش‌خانه مرکز شهرسـتان مانـه و سـملقان دیـده بـه جهـان گشود شغل اصلی وی کشاورزی و دامداری بود و تا ۴۵ سالگی نیز خیاطی می کرد.

"مهرو" از بنیان تعزیه و شبیه‌خوانی در آش‌خانه بود، وی حافظه‌ای قوی داشت و به سعدی ارادت مـی-ورزید. سرانجام در سال ۱۳۶۰ دار فانی را ودا گفت، آثار مانده از وی دیوان ۱۵۰۰۰ بیتی است که به زبان فارسی، کُردی و ترکی سروده است که در سال ۱۳۶۰ پس از دست چینی حدود ۴۰۰۰ بیت آن در کتـابی به نام «دیوان نسیم حق» به چاپ رسید.

«این بارگاه در که در همه عالم مکرم است	یا رب چو جنت است به دل و جان مسلم است
وین بارگاه شاه خراسانیان رضا	از قصه های جنت رضوان منظم است
سر بر فلک کشیده یکی گنبد طلا	خطی به رنگ ارزق الوان مرسم است
مهرو به غیرت ذات علی الفتی نکرد	امر است از ازل به دل و جان مقدم است»

(مهرو،۱۳۶۰: ۹۶).

دوره انقلاب اسلامی (۱۳۵۷ تا ۱۳۸۸)

این دوران ۳۰ ساله انقلاب را می‌توان به دو دوره تقسیم کرد.

دوره اول از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۰ و دوره دوم ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۸ می‌باشد با پیروزی انقـلاب اسـلامی کـه کشور ایران ما مورد تعرض صدام قرار می‌گیرد تمام نیرو و اندیشه‌ها شعرا و بخشی‌ها جهت تاثیر گذاشتن بر روحیه جوانان در جبهه‌های حق علیه باطل به اشعار انقلابی معطوف بوده است بعـد از پایـان جنـگ و آشنایی قشر تحصیل کرده با چاپ کتابهای "استاد توحدی" خود به خود یـک نـوع انقـلاب خودبـاوری و خودیابی در بین قشر تحصیل کرده پدیدار می‌شود که به دنبال هویت خویش می باشند. تعداد کثیـری از شعرای روشنفکر و تحصیل کرده و مدرس دانشگاه با اندیشه‌های نو و اشعار قـوی جهـت واقعیـت‌هـای واقعی ملی خود و ملیت خود وارد صحنه می‌شود که تمـامی افکـار و اندیشـه آنهـا نشـان از و خویشـتن یابیست که می‌توان از دکتر فرهادی، دکتر اکرامی‌فر، استاد حسین پور، استاد روشان، استاد سپاهی، استاد حیدریان و ده ها شاعر، نویسنده، محقق و استاد دانشگاه نام برد.

که در این‌جا به چند نمونه از اشعار شعرای معاصر اشاره می‌شود:

۱- حسن روشان

وی در سال ۱۳۵۵ در روستای قزلقان در خانواده‌ای کشاورز و دامـدار چشـم بـه جهـان گشـود دوران ابتدایی را در روستا، راهنمایی و دبیرستان را در شهرستان بجنورد گذراند و مدرک کارشناسی ارشد ادبیات

از دانشگاه گیلان اخذ نمود. مولف ۴ جلد کتاب شعر و یک کتاب در نقد ادبی و چند مجموعه در زمینه نقد ادبی و ادبیات کرمانجی و یک ترجمه از زبان اردو و انگلیسی به فارسی زیر چاپ دارد وی در حال حاضر دبیر آموزش‌وپرورش و مدرس ادبیات در مراکز آموزش عالی شهرستان بجنورد می‌باشد.

نمونه‌ای از اشعار روشان

«ئیشۆ دیسا دخازم سەر هلینم — هۆرک هۆرک هستران برشینم
ئیشۆ دیسا دیسانه دل برینم — هۆرک هۆرک بگریم و وخینم
سەر خه ئیمه سەر بیلی دوتاره — یه بارم ژ دەردی روزگاره
دلی مه وا دوتاره پرده پرده — گونگ حینه ئال لا نقره دەرده

له لا بەخشی دیسا دایه دوتاره — دیسا لخن هنگی الله مزاره
دوتاره خەلا هلین بلورین — هنگی غریوی بخین بلورین»[1]

۲ - استاد اسماعیل حسین پور

در سال ۱۳۵۰ در روستای صدرآباد شیروان به دنیا آمد دوران ابتدایی در روستا و سپس دوران راهنمایی و دبیرستان را در شیروان به پایان رساند . در سال ۱۳۷۰ وارد تربیت معلم شهید بهشتی مشهد شد و مدرک کارشناسی ارشد خود را در سال ۱۳۸۲ اخذ نمود از وی اشعار و برنامه های تلویزیونی متعددی در شبکه‌های سحر، استانی و کشوری پخش گردیده که در نوع خود بی‌نظیر هستند. وی در حال حاضر علاوه بر تدریس در دانشگاه و مدارس آموزش‌وپرورش رئیس شورای شهر شیروان نیز می‌باشد.

نمونه‌ای از اشعار وی

«بلند بژنا له سر چنگی چی یانی — ئازیز داییکی غریویه ناو دیانی
تو دایگه هر چه ئرمان و هر دنگی — له وا دریایی و طوفان نهنگی
بلورین داییگه ایرو دل و ژانن — بلورین هیلکی و تال بزانن
بروسکی آسمین هژاندی درزینی — کوی دنا سروری ته داییکه سا خوه زینی»[2]

۳ - مائده قادری

وی در یکی از روستاهای کُردنشین مانه چشم به جهان گشود، اصالتا از کُردهای ایل ورانلو می‌باشد. مدرک ارشد خود را در رشته حقوق از دانشگاه فردوسی اخذ و در حال حاضر به شغل وکالت مشغول می-باشد. نمونه‌ای از اشعار وی در وصف حلبچه چنین سروده شده است:

«به آسمانی می‌مانی که هجوم ستارگان

[1] دفتر شعر کُردی "روشان"، نسخه خطی نزد خود نویسنده حسن روشان: ۱۰

[2] دفتر شعر کردی "حسین پور"، نسخه خطی نزد خود نویسنده اسماعیل حسین پور: ۲۸

خفه‌اش می‌کنند
غروب را به یادت
کوه‌ها را به نامت
شب را به حرمتت
دل را به یادت
و به عشقت
پاس می‌دارم.
می‌دانم که بی‌صدا جان می‌دهی
به حرمت چشم‌هایت
به غرور نامت
به زخم ناله‌های حلبچه
به خون هزاران شهید که در یادت
مانده‌اند هنوز
من کُرد می‌مانم»(هنرمند،۱۳۸۶: ۲۵).

منابع و مآخذ:

۱- فروغی، محمدعلی (۱۳۳۰) **آیین سخنوری**، تهران، کتابخانه دانش.

۲، ریپکا، یان (۱۳۸۳) **تاریخ ادبیات ایران**، ترجمه دکتر ابوالقاسم سری، تهران، انتشاران سخن.

۳- سیدی‌زاده، احسان و عباسیان، علی اکبر (۱۳۷۲) **دانشوران بجنورد**، بجنورد، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

۴- هنرمند، نوشین و شفیعی لطف آباد، شبنم (۱۳۸۶) **سرود سرزمین من**، مشهد، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی شیروان

۵- درویشی، محمدرضا و توحدی، کلیم الله (۱۳۷۱) **موسیقی خراسان شمالی**،تهران، چاپخانه سپهر.

۶- **دیوان ابن غریب**، نسخه خطی،کتابخانه.

۷- توحدی، کلیم الله (۱۳۸۴) **نادر صاحبقران**، تهران، انیستیتو فرهنگی کُردستان.

۸- بارنز، آلکس (۱۳۶۶) **سفرنامه بارنز**، ترجمه حسن سلطانی‌فر، مشهد، انتشارات آستان قدس.

۱۰-**روزنامه خراسان** (۱۳۸۶) (سال چهل و نهم،شماره ۱۶۷۰۳، سه شنبه اول خرداد.

۱۱- **دیوان ملاعلی رازی**، نسخه خطی، کتابخانه شخصی.

۱۲- **دیوان آیت الله حاج محمد بوغانلو**، نسخه خطی موزه میراث فرهنگی شهرستان بجنورد.

۱۳- توحدی، کلیم الله (۱۳۶۶) **حرکت تاریخی کُرد به خراسان**، مشهد، انتشارات سازمان چاپ، سال، جلد ۳.

۱۴- مصاحبه شفاهی با آقای باقری، تاریخ ۸۸/۱۰/۲۵

۱۵- **دیوان حیدر رشوانلو**، نسخه خطی کتابخانه شخصی.

۱۶- **دیوان ناطق مانه**، نسخه خطی کتابخانه شخصی مرحوم منوچهر ناطقی.

۱۷- مهرو، علی (۱۳۶۰) **دیوان نسیم حق**،بجنورد، ایران‌چاپ.

۱۸- **دفتر شعر کُردی روشان**، نسخه خطی نزد خود نویسنده حسن روشان.

۱۹- **دفتر شعر کُردی حسین‌پور**، نسخه خطی نزد خود نویسنده اسماعیل حسین‌پور.

شمه‌ای از گاه شماری کُردهای ایلام

دکتر مالک شعاعی[*]

چکیده:

در فرهنگ کُردی‌ایلامی، هم‌چون تقویم شمسی دوازده ماه وجود دارد که از لحاظ نام‌گذاری و زمان اجرا با تقویم شمسی کاملاً متفاوت است. نام این ماه‌ها عبارتند از: گییا باریک، گییاجێمان، نورۆز مانگ، که و کر، گه‌نێم دێره و، مانگی ئاخێری پاییز، گاقۆڕ، میوه ڕه‌سان، ئاخێری سه ر ده وا، وه‌لنگ ڕیزان، مانگی سێیه، خاکه‌لێوه.

آغاز سال و اولین ماه بهارکُردی، دوم بهمن است. در این ماه، آیین‌های خاصی نظیر: در دوم بهمن «شیلێ میلێ»، «ئاشێ کێ وانووێ، ئه‌وه‌ڵی وه‌هار»، در سیزده بهمن، «شه‌له و شیخاڵی» و در پانزدهم بهمن مراسم «شه وێ گاحیول»، «چیل بیرا»، «بیزین قوتیگه» و ده‌ها آیین دیگر، وجود دارد. در این فرهنگ، هم‌چون تقویم جلالی هر فصل سه ماه و هر ماه سی روز است. اما فصل پاییز در کُردی‌ایلامی مقدم بر فصل تابستان است.

واژه‌های کلیدی: گاقور، مانگی سێیه، خاکه‌لیوه، سێ شه‌ش و پیوشپه‌ڕ.

[*] استادیار دانشگاه آزاد اسلامی ایلام.

مقدّمه

از آن‌جایی که فرهنگ و تاریخ، داستان زندگی انسان‌هایی است که پیش از ما زیسته‌اند، بسیاری از این داستان‌ها برخاسته از دوران اساطیری است و در زندگی امروز، معنا و مفهوم خود را از دست داده‌اند، برخی دیگر، هنوز در زندگی اجتماعی، فرهنگی و رفتارهای معنوی مردم جامعه، نقش و معنا دارند و در انسجام و تحکیم روابط میان افراد و گروه‌های اجتماعی کار ساز و مؤثرند. لذا بن مایه‌ی بسیاری از رفتارهای آرمانی آیینی باید در فرهنگ اساطیری و تاریخی جستجو کرد که بسیاری از این آیین‌ها، در جوامع کُردی به صورت کامل یا با اندکی تغییر باقی مانده است و در این پژوهش بدان‌ها پرداخته می-شود. انسان‌های اولیّه، برای گذران زندگی نیازمند گاه شماری بوده‌اند. آن‌ها برای انجام بهتر کارهای روزانه و تهیّه‌ی مایحتاجشان، در برنامه‌ریزی خود، عنصر زمان را دخیل داشته‌اند. تغییرات آب و هوایی و ادامه‌ی حیات، بشر اولیّه را متوجّه برخی از حقیقت‌های مربوط به زمان و دگرگونی‌های آن نمود. آن‌ها متوجّه شدند دانه در زمان خاصی جوانه می‌زند و برف در هنگام معینی می‌بارد. اگر چه محاسبات دقیقی که امروزه معمول است در آن زمان وجود نداشته امّا آنان متوجّه بسامد گذر زمان گردیدند زیرا آن‌ها ناچار بودند که به این ادراک دست یابند تا خود را با محیط سازگار سازند. بنابراین آنها از زمان برداشت محصول آگاه بودند و به زمان ذخیره محصولات توجّه داشته‌اند و با استفاده از شرایط اقلیمی و محیط زیست به تشخیص سال رسیده‌اند. با گذشت سالیان، شناخت بشر از مفهوم زمان دقیق‌تر و آگاهانه‌تر شد و این امر مبنایی برای ایجاد گاه شماری (تقویم) گشت. شمردن سال‌ها، آن سان که در تقویم‌های میلادی، هجری، شمسی، و ... وجود دارد، در تقویم مناطق کُردنشین دیده نمی‌شود. کُردها سال را با حوادث مهم می‌شناختند. مثلاً: سال حمله‌ی انگلیس یا سال غارت یا سال برف سنگین یا سال «قِړانه»؛ به معنی: سال نابودی تمامی حیوانات به خاطر خشکسالی یا بیماری. بنابراین، حوادث مهم مبنای حساب سال ها به شمار می‌رفت. ممکن بود ده سال حادثه‌ی مهمّی اتفاق نیفتد در این صورت حادثه‌ی قبلی مبنا واقع می‌شد. یعنی می‌گفتند پنج سال یا سه سال بعد از سال غارت و ... . مبنای این پژوهش، پرداختن به جزئیات فولکلورهای مربوط به زمان و پرهیز از کلی گویی- شیوه‌ی مرسوم اکثر نویسندگان- است زیرا فرهنگ مناطق غرب کشور از چنان عمق و گستردگی برخوردار است که این کاوش های اندک، سبب غرق شدن در پایاب آن می‌گردد و بدور از شائبه‌ی اغراق، غوطه خوردن در اعماق آن، کار جامعه شناس کُرد زبان کاونده‌ای است که مؤلف، فقط کُرد زبانی آن را یدک می‌کشد.

فصول سال

بر اساس تقویم اوستایی، سال به دو فصل تقسیم می‌شد: تابستان بزرگ؛ «هَمَه: Hama» و زمستان بزرگ؛ «زَیَنه: Zayana». بر اساس کتاب پهلوی "بُنْدَهِش"، تابستان ۲۱۰ روز (هفت ماه) و زمستان ۱۵۵ روز (پنج ماه و پنج روز) بود. در روزگار "ساسانیان" یا قبل از آن، از این دو فصل نابرابر چهار فصل

مساوی پدید آوردند که تا زمان ما استمرار یافته است. این چهار فصل به ترتیب عبارتند از: «وەهار: vahār»، «هامین: Hāmin»، «پاتیز: pātiz» و «زمستان: zamistān»که امروز بهار، تابستان، پاییز و زمستان می‌نامیم.

مناطق کُردنشین، تعداد روزهای سال را برابر با تقویم هجری شمسی می‌دانند و فصول سال در بین آن‌ها، همان فصول رسمی کشور است. برخی از محقّقین، فصول کُردی را به همان ترتیب فصول سال شمسی ذکر کرده‌اند. مثلاً: "ایرج افشار" نوشته است «فصل‌ها عبارتند از: به‌هار یا وه‌هار (بهار) هاوین یا تاوسان (تابستان) پاییز (پائیز) زمستان یا ئه‌ستان»(افشار،۱۳۸۱: ۱۳۷۱). به اتّفاق، در مناطق کُرد آغاز سال فصل بهار است امّا ترتیب فصول به گونه‌ی دیگری است: وه‌هار (بهار)، پایز(پاییز)، تاوسان (تابستان) و زثمسان (زمستان). برخی از نویسندگان در آثارشان به این نکته اشاره کرده‌اند. «چهار فصل سال در ایلام به ترتیب: وهار یا بهار، پاییز، تابستان و زمستان نام گذاری گردیده است»(خانی،۱۳۷۳: ۱۴۴). «گویش‌وران، قادر به برشمردن نام محلی دوازده ماه سال نیستند، امّا آنها سال را به چهار فصل: بهار، پاییز، (سردوا: sardawa) و زمسان تقسیم می‌کنند» (کریمی دوستان،۱۳۸۰ : ۲۳).

فصل وه‌هار، (بهار) از یکم بهمن شروع می‌شود و تا چهارم اردیبهشت ادامه دارد.

فصل پایز، (پاییز) از پنجم اردیبهشت شروع می‌شود و به خاطر ۳۱ روز بودن ماه‌های هجری شمسی و کسر یک روز اضافی هر ماه، دوم مرداد خاتمه می‌یابد.

فصل تاوئسان، (تابستان) یا سه‌رده‌وا (سرد باد) از دوم مرداد ماه آغاز می‌گردد و پایان مهر، پایان تابستان به حساب می‌آید.

فصل زمستان (زێمسان) از یکم آبان شروع می‌شود و تا پایان دی ماه ادامه دارد.

بدین ترتیب، بر خلاف تقویم ملّی، در فرهنگ کُردی فصل پاییز مقدّم بر فصل تابستان است و هر فصل سه ماه است هر ماه در روز شمار کُردی سی روز است. تمام فصول دارای سه بخش هستند:

۱ ماه اوّل یا «تێک» یا کلمات مترادف آن به معنی آغاز فصل. ۲ ماه وسط یا «نامێگ». ۳ ماه آخر «ئاخێر».

فصل بهار

«وه‌هار» یک کلمه‌ی اصیل کُردی است که ریشه‌ی پهلوی دارد و از کلماتی است که شکل پهلوی خود را با همان تلفظ کُهن حفظ کرده است. در کتاب فرهنگ زبان پهلوی تألیف دکتر "بهرام فره‌وشی"، واژه‌ی بهار را در پهلوی)وهار: vahār دانسته شکل اوستایی آن را van harضبط کرده است.

گروهی از مردم ایلام آغاز بهار را اوّل بهمن، عدّه‌ای پنجم بهمن، گروهی دهم بهمن و... می‌دانند. یکی از علّت‌های مغایرت این عقاید، بی‌توجّهی به این نکته است که کُردها پنج روز پنجه را جز سال و عمر به حساب نمی‌آورند و معتقدند که این پنج روز از طرف حضرت محمّد (ص) به بانوی اوّل اسلام،

حضرت فاطمه (س)، به عنوان جهیزیه و خلعت هدیه گردیده است. بنابراین بهار عملاً ۹۵ روز بـه طـول می‌انجامد.

بدین ترتیب، آغاز بهار در میان ایلامی‌ها از دوم بهمن شروع می‌شود و پایان فصل بهار یـا بـه عبـارت دیگر آغاز فصل پاییز، پنجم اردیبهشت است. ماه های بهار عبارتند از:

- گیبا باریک

وجه تسمیه‌ی «گیباباریک» به معنی ماهی که گیاهان تازه جوانه زده، برگ‌های آن هنوز باریک است.

به این ماه (تێکێ وەهار: teke vahār)یعنی آغاز فصل بهار هم می‌گویند برخـی از مـردم ایـوان از توابع ایلام به این ماه (پێشت شێکێن:pešt šeken)؛ یعنی:کمر شکن می‌گوینـد ایـن نـام بـه خـاطر سختی معیشت و سرمای بیدادگر است. از جمله نام‌های دیگر این ماه (حەمیل: hamil) است.

برخی معتقدند در این ماه «حمیل» فرزند "بردالعجوز" یا پیرزن سرما به کوه می‌رود و با غلتاندن سـنگ بزرگی در کوه و ضربه‌هایی که در چرخش آن سنگ به زمین وارد می‌شود زمین نفس می‌کشد و جمود و رکود زمین و سرما می‌شکند.

اوّلین ماه بهار در تقویم کُردی بیشترین مناسبت را به خود اختصاص داده است. مـی‌تـوان گفـت یـک سوم آیین‌های مربوط به زمان مختص این ماه است و بیشترین بازی‌ها و سرگرمی‌ها در ایـن ایـام اجـرا می‌شدند، زیرا سرمای شدید مانع فعالیت‌های کشاورزی و دامداری است کـه شـغل اصـلی روسـتاییان را تشکیل می‌دهد. از طرف دیگر کم شدن آذوقه، عرصه را بر آنها تنگ می‌کرد و با سپری شدن هر روز بـه خود نوید می‌دادند که فلان مناسبت به پایان رسید و یک قدم به فصل رویش و رهایی نزدیک‌تر شـدیم. مصداق این مدعا، نامی است که برای این ماه ذکر گردیده است. ماه اوّل بهار بـه مـاه)**مـێڵ خـورانێن**: Mel xorānen (یعنی: خاراندن گردن معروف است و می‌گویند در این ماه برای کدبانویی مهمان آمده بود چون تمام آذوقه‌ی او پایان یافته بود و نمی‌توانست از مهمانانش پذیرایی کند، گردن خود را به نشانه- ی عذر آوردن می‌خاراند و می‌گفت: آذوقه‌ی خشک ما تمام شده (منظور آذوقه‌ی زمستانی).

در «فرهنگ‌نامه‌ی شعری» پیرامون گردن خاریدن آمده است:

گردن خاریدن کنایه از: اندیشه کردن، متحیر بودن و نیز عذر و بهانه آوردن [است].

پس از صد وعده کِم دادی تو را امروز می‌بینم

بیاور بوسه،گردن را چه می‌خاری چه می‌گویی (دیوان اوحدی)

برخی از مناسبت‌های این ماه عبارتند از:

شێلی مێلی:

(**شێلی مێلی**: šeli meli)، ترکیب اتّباعی گوش‌نواز با خاطراتی روح‌انگیز برای هر روستایی کُردزبان است. این ترکیب صورت دیگری از "شله ملخه" است.

در فرهنگ نامه‌ی بوشهر آمده است: (شله ملخه: šele melexe) به لهجه یهودیان قدیم بوشهر تلفظ اصلی آن (شلام علیکم: shalam aleikem) [سلامٌ علیکم] است. در فرهنگ تُرکی نوین (ترکی فارسی) "اسماعیل هادی" ذیل واژه‌ی «شل» آمده است: «منشأ کلمه معلوم نیست شاید از شل عربی باشد به لحاظ آنکه سنگینی بار باعث کندی حرکت آدمی است ... شلی نیز همان تأثیر را دارد لیکن این توجیه چندان منطقی به نظر نمی‌رسد اقوی آن است که کلمه شله محرف است: چالاق/ چله/ شله».

هر سه توجیه در دو فرهنگ یاد شده برای این مناسبت پذیرفتی است زیرا هنگامی که «**شێلی مێلی**» کنندگان وارد منازل می‌شوند لفظی دیگری که مبنی بر سلام علیکم یا شب به‌خیر و ... باشد به کار نمی‌بردند در حالی که سبق سلام از اخلاق حسنه‌ی اکراد است.

به معنی سنگینی بار نیز توجیه پذیر است چون هدایای مختلف و زیادی که از مردم می‌گرفتند بار این گروه را سنگین می‌کرد. از طرفی آنها هدایای اهدایی مردم را تا پایان مراسم با خود حمل می‌کردند.

معنی سوم آن که محرّف چله است مقبول افتاده زیرا این مراسم با اندکی تغییر در ابیات اوّل آن، در شب یلدا- سرآغاز چله‌ی بزرگ- برگزار می‌شود.

حکایت این سنت:

در شب اوّل بهار، عدّه‌ای از جوانان و نوجوانان به صورت دسته جمعی به در منازل مردم می‌رفتند و پس از دق الباب، ابیات زیر را می‌سرودند:

شێلی مێلی خالی ده قولی ده س کەی وانۆ

šeli meli xāli da qoli das ki vāno

وەخیر بێ پێ لی Va xir bepeli برگردان: سلام علیکم، دست کدبانویی که خال (سعادت) بر پا دارد، سخاوتمند و سعادتمند باد!

ئێمشەو ئەوەڵ وەهارە خیر ده حۆنەت بێ وارە

?emšav ?aval vahāra xir da hunat bevāra

برگردان: امشب آغاز بهار است (امیدوارم) باران خیر و برکت خانه‌ی شما را فراگیرد!

نانۆ پەنیر و شیره کیخا حۆنەت نەمیره nānu paniro Kixā hunat namira šira

برگردان: نان و پنیر و حلوا به ما عطا کن تا برای صاحب‌خانه دعا کنیم که نمیرد.

صاحب‌خانه بلافاصله با شنیدن این اشعار که به صورت دسته جمعی و موزون انشاد می‌شد مقداری پول، قند، خرما، شیرینی یا تنقلات و... برای آنها می‌برد. گاهی این گروه به بام خانه‌ها می‌رفتند و کلاهی را با شال از بالا آویزان می‌کردند تا صاحب‌خانه چیزی در آن بیندازد. با حصول رضایت آنها، دو بیت آخر

را دوباره تکرار می‌کردند. اگر کدبانوی خانه چیزی به آنها نمی‌داد فعل دو بیت آخر را منفی می‌کردند و سعی می‌کردند همسایگان را متوجّه خساست آنها نمایند. بنابراین دسته جمعی این اشعار را می‌خوانند و فرار می‌کردند.

ئشمشەو ئەوەص وەهارە   خیر دە حؤنەت بث وارە   نانؤ پەنیر و شیرە   کیخا حؤنەت نەمیرۀ

البته در برخی مناطق اشعار دیگری منظم اشعار فوق می‌نمودند. از جمله:

ئێسا خوە یۆ چەکـوشـی خـودا کـوری نـەکوشـی   ?esā xoayu čakoši Xodā kori nakoši

مصرع اوّل از چاشنی طنز برخوردار است و به سبب طنز موجود در آن، ارتباط معنایی با مناسب فوق بر قرار ساخته.

برگردان: شخصی که به او لقب استاد داده‌اند تنها چکشی دارد! (اشکالی نیست که مهارتی ندارد) فقط خداوند پسرش را مصون دارد. در صورت عدم تفقد، فعل شعر فوق که در آخر بیت است مثبت می‌کردند؛ به جای (نه‌کوشی) فعل دعایی (بی کوشی) یعنی بکشد، می‌گفتند. سپس با چوب تَری که در دست داشتند به نشانه‌ی نارضایتی به در خانه‌ی آن شخص می‌زدند چه بسا پسر آن خانواده در میان جمع بود امّا جرأت مخالفت نداشت.

این مراسم در اوّلین شب زمستان نیز اجرا می‌شد البته تنها اوّلین بیت اشعار مذکور به صورت دسته-جمعی می‌خواندند امّا در آغاز بهار به صورت با شکوه‌تری اجرا می‌گردید و مردم نیز به طور چشم‌گیری از آن استقبال می‌کردند. در پایان جوانان همه‌ی آن چه را که تحت عنوان مژدگانی از اهل محل گرفته بودند به صورت مساوی بین مستمندان و نیازمندان تقسیم می‌کردند تا از مشقت گرسنگی ناشی از شدت سرما و پایان یافتن آذوقه‌ها، رهایی یابند.

البته این تقسیم با ارشاد و اشارت پیران و ریش‌سفیدان صورت می‌گرفت و جوانان بـه راهنمایی آنها چون سایر امور برای انجام این کار اهمیّت می‌دادند. هر چند در عصر نوین با توجّه به دگرگونی‌هایی که در زندگی ایجاد شده، این سنت ارزنده و زیبا کم‌رنگ گردیده امّا هنوز در گوشه‌گوشه‌ی روستاهای این خطه، چنین مراسمی صورت می‌پذیرد.

ئاشێ کی وانووێ ئه وەلێ وەهار: ? āše kivānove ?avale ?vahār

آیین بزرگداشت اوّل بهار کُردی مانند آغاز سال نو هجری شمسی با شکوه است و کارهای نمادینی شبیه مراسم عید نوروز در آن صورت می‌گیرد. در این شب اعضای خانواده دور هم جمع می‌شدند. تمام خانه‌ها سعی می کردند برای شب اوّل بهار آش (پلو) که به خاطر تنگی معیشت، غذای اعیانی و ویژه ای محسوب می شد بپزند به این آش در اصطلاح محلی «ئاشێ کی وانووێ ئه وەلێ وەهار»؛ یعنی: آش مخصوص کدبانوی آغاز بهار می‌گفتند.

هنگامی که این آش درست می‌شد ابتدا مقداری از آن در کاسه‌ای می‌ریختنـد و هنگـام خـواب روی یکی از سه سنگ کنار آتش می‌گذاشتند. آنها معتقد بودند کدبانوی شـب اوّل بهـار مـی‌آیـد و آن غـذا را می‌خورد و برای آن خانواده دعا و طلب روزی می‌کند و رضایت و شـکرگزاری او، مایـه برکـت بـرای آن خانه می‌گردد. پس از تناول شام، پسر نوجوانی از چوب عروض خیمه یا به اصطلاح محلی، ستون خیمـه بالا می‌رفت و فریاد می‌زد:

ئه حه‌ی دالێگ ئه‌وه‌ل وه‌هار ?a hay dāleg ?aval vahār?

نانێ که‌ره ئه‌ڕام بخه خوار Nāne ker ?erām bexa xuār

برگردان: هان ای مادر بهار! نان و کره (منظور خیر و برکت) بر من نازل کن!

شه‌له و شیخالی

گروهی از ایل زنگنه که در دهستان هرسم و دیزگران از توابع شهرستان اسلام آباد غرب و شهرسـتان شیروان چرداول از توابع استان ایلام مقیمند معتقدند در دوازدهم بهار کُردی، یک نفر به اسم "شـیخالی"، مخفف "شیخ علی"، تصمیم دارد از ناحیه‌ی دیزگران عبور کند امّا در روبروی روستاهای دیزگران به بـرف و بوران سختی برخورد می‌کند و جان خود را از دست می‌دهند. «شه‌له» بـرای یـافتن او از خانـه بیـرون می‌رود و به سرنوشت "شیخالی" مبتلا می‌شود. آن روز و آن جاده را به اسم این مردان می‌خوانند و در این روز کسی پیاده به جایی نمی‌رود.

حکایت شیرین‌تری برای این مناسبت ذکر گردیده:

"شه‌له" و "شیخالی" از بزرگان ایل زنگنه هستند. به خـاطر صـفای ضمیرشـان پـیش‌گـویی مـی‌کننـد. "شیخالی" می‌گوید فردا صبح بالای فلان درخت در «مێله ڕیوته»[۲۲] لک‌لکـی بـه دلیـل شـدّت سـرما خشک می‌گردد. "شه‌له" بر خلاف آن پیش‌بینی می‌کند و معتقد است لک‌لک زنـده مـی‌مانـد. آنهـا بـرای اثبات پیش‌گویی‌شان شرط می‌بندند که هر کس خلاف واقعیت بیان کند باید دختـرش را بـه عقـد پسـر دیگری درآورد. شب هنگام، "شه‌له" شک می‌کند که دوستش راست بگوید بنـابراین دو نفـر از خادمـانش عازم میعاد می‌کند. آنها مخدوم خود را از حال وخیم لک لک آگـاه مـی‌سـازند. سـرانجام بـرای گریـز از شکست تصمیم می‌گیرند لک‌لک را به خانه بیاورند و سحر آن را به جایش برگردانند. در خانه برای لـک-لک "ته‌رخینه" درست کنند تا به آن بخورانند هنگامی که از آن غذا به لک‌لـک مـی‌دهنـد مقـداری از آن روی گردنش ریخته می‌شود. صبح روز بعد مردم روستا در پاتوق همیشگی‌شان کنار "شله‌له" و "شـیخالی" جمع می‌شوند. "شیخالی" به مردم می‌گوید بروید آن لک‌لک را بیاورید اگر اثر ترخینه دور گـردن او نبـود، «شله» راست گفته است ... .

خه‌ره‌گه وه ئاو مه‌وه ر

واژه‌های بالا یک جمله‌ی امری را تشکیل می‌دهد؛ یعنی خر را به آبشخور مَبـر. در روز سـیزدهم مـاه اوّل بهار (گیبا باریک) باران شدیدی می‌بارد به طوری که سیل جاری می‌شود. پسری از پدر می‌خواهد تـا

به او اجازه دهد الاغ را برای آب به رودخانه ببرد. امّا با ممانعت او مواجه می‌شود زیرا می‌ترسد سیل به آنها گزندی برساند بنابراین پدر به پسر می‌گوید:«خه‌ره‌گه وه ئاو مه‌وه‌ر: xaraga va? av ma var». پافشاری پسر باعث می‌شود پدر به صورت مشروط به او اجازه ی بردن الاغ را بدهد زیرا می‌داند سیلاب ناگهانی بهاری الاغ را با خود خواهد برد لذا به فرزندش می‌گوید:

ئه‌گه‌ر خه‌ره‌گه به‌ی جێله‌گه‌ی مه‌وه: agar xaraga bay jelagay mave ?

یعنی: اگر خر را می‌بری جل و پلاس آن جدا کن.

ئه‌گه‌ر جێله‌گه‌ی به‌ی، خه‌ره‌گه مه‌وه: agar jelaga bay xaraga mava ?

یا فقط جل و پلاس خر را ببر و از بردن خر چشم پوشی کن.

کنایه‌ی نوع ایمای این جملات، یعنی سرمای شدید حتّی چهار پایان را از پا درمی آورد. البته نباید از نحوست عدد سیزده غافل بود شاید به خاطر این شومی، پدر مانع عمل پسر می‌شود.

(شه‌وی گاحیول šave gāhil)

در ایل "گوران"، چهاردهمین روز ماه اوّل بهار را به این نام می‌شناسند و شبیه سنت «ته‌شی ته‌شی که‌ره‌یل»، حکایت از سرما، بوران و برف شدید دارد. ایل مذکور معتقدند در دهکده‌ای، مردی عاقبت‌نگر و عافیت‌اندیش صاحب گاو بور رنگی(قهوه‌ای) بود. آن مرد، به خاطر بارش بسیار زیاد برف مجبور می‌شود تنها گاو خود را ذبح کند و با همسرش تا صبح بیدار بماند و مشغول روبیدن برف‌ها می‌شود و همسرش از گوشت گاو برای خانواده‌اش می‌پزد تا در برابر سرما مقاومت کنند و گاهی نیز به همسرش کمک می‌کند. بارش سنگین برف باعث هلاک تمام دهکده می‌شود و فقط آن یک خانوار زنده می‌مانند. اهالی "گوران" این شب را خطرناک می‌دانند و معتقدند نباید از آمدن برف غافل بود.

(چێل بێرا: ber ā čel) (چهل برادر)

در ۱۵م بهمن، به عبارت دیگر؛ چهاردهم بهار کُردی علاوه بر «شه‌وی گاحیول» و «ته‌شی ته‌شی که‌ره‌یل» حکایت نه چندان معروف دیگری شبیه آن دو امّا با درجه‌ی پذیرش کمتر یا به بیانی دیگر، روح حماسی و اسطوره‌ای قوی‌تر وجود دارد.

داستان بدین‌سان آغاز می‌شود که چهل برادر داخل حفره‌ای در زمین مدفون می‌شوند. آنها برای رهایی خود تلاش می‌کنند؛ یک نفر از آنها به طرف بالا و ۳۹ نفر دیگر به طرف پایین در تکاپو می‌افتند. نهایتاً در روز نوزده بهمن یا نوزده تا بیست‌وسوم بهمن، تک برادر آنها که به طرف بالا تلاش می‌نمود راه رهایی را می‌یابد و برادران دیگر خود را نیز نجات می‌دهد. هنگام بالا آمدن آن یک نفر سنگ گردی از زمین می‌کند و محکم بر زمین می‌کوبد به وسیله آن ضربه طبیعت سر سبز می‌شود و یخ کوه از هیبت آن ضربه می‌شکند و آب می‌شود.

(تەشی تەشی کەرەیل: taši taši karayl)

ایل کلهر معتقدند که در چهاردهم ماه اوّل بهار، یک نفر برای تهیّه‌ی چوب دوک که به زبان کُردی به آن «تەشی» می‌گویند به درختستان بلوط می‌رود. به خاطر بارش تگرگ شدید نمی‌تواند خود را بـه خانـه برساند و در نهایت می‌میرد.

البته این رسم در بین همه‌ی اقوام کُرد دایر نیست و با مناسبت‌های دیگری مانند «شـەوی گـاحیول» تقارن پیدا کرده است.

(فیه لێ شێتره یلێ کەیوانوو: fiale šetrayle kivānu)

بر اساس باروهای محلی، پیرزنی بیست‌ونه نفر شتر داشته است. شتران تنومند و فربه، بر خلاف میـل کدبانو جفت‌گیری نمی‌کردند.

پیرزن از این که بهترین فرصت برای جفت‌گیری شترانش بـه خـاطر سـپری شـدن سـرما از دسـت می‌دهد نگران و مضطرب نزد پیامبر اسلام (ص) می‌رود و از او درخواست می‌کند مدّت سرما را به خـاطر جفت‌گیری شترانش به تأخیر اندازد. این ایام از هفدهم تا ۲۵ بهار شامل می‌شود

(بزێن قوتێگە: bezen qutega)

«بزئن قوتئگە»، بیست‌ویکم بهمن یا به عبارت دیگر بیستمین روز از ماه اوّل بهار است.

کُردها معتقدند در این روز، بز ضعیف گوش کوتاهی از طویله یا غاری خارج می‌شود. با دیدن سبزه‌ها، خوشحال و شادمان در طبیعت می‌ماند و با خود می‌گوید: دیدی زمستان گذشت و نتوانست به مـا آسـیبی برساند؛ امّا سرمای سخت ناشی از بارش تگرگ او را از پا در می‌آورد. در این برهه از سال از بـرودت هـوا کاسته می‌شود سپس سرما به اوج خود می‌رسد.

بزئن قوتئگە، جریان شگفت‌انگیزی است زیرا مردم معتقدند هنگـامی کـه۲۱م بهمـن، (بیسـتم بهـار کُردی) فرا رسد حساب زمستان تصفیه شده است. حتّی اگر در این روز یا روزهای بعد از آن برف ببـارد و یا هوا سرد باشد از آن بیمی ندارند چون نفس زمین تا ایـن موقـع از بهـار گـرم شـده و قـدرت و هیبـت زمستان از میان رفته است. ضرب المثلی در این باره نیز ساخته‌اند:

وەهار کە چێگە بیس دی حێساو کێتاو نیس

Vahār ke čega bis di hesāv ketāv nis

برگردان: وقتی در محاسبه‌ی بهار به روز بیستم رسیدیم حساب و کتاب (سرما) بسته می‌شود.

کوڕێ حەسەنێ سییای

در فصل بهار، موضوع دیگری نیز هست و آن کوه رفتن پسر حسن صیّاد (یا سـیاح) یـا بـه اصـطلاح کُردی «کوڕێ حەسەنێ سییای»[۳۲] است که برای شکار یا به خاطر عدم موافقت خانواده بـا ازدواج او، در روز هفدهم بهار باروت و فشنگ آماده می‌کند و در روز هجدهم آذوقه‌هایش می‌بندد و در روز نـوزدهم

بهمن ماه راهی کوه می‌شود. مادر و خواهرانش اگر چه سعی می‌کنند که او را از این کار منع نمایند امّا او قبول نمی‌کند.

القصّه، حسن صیّاد به کوه می‌رود و در شب نوزدهم بهمن دچار سرما، یخبندان و تگرگ شدید می‌شود و از ترس جان به سوراخ سنگی پناه می‌برد سرانجام در روز بیستم بهار می‌میرد. مـادرش وقتـی وضـعیت هوا را مشاهده می‌کند از بیم این که مبادا امشب پسرش تلف شود بسیار ناراحت و نگران می گردد بـرای این که بفهمد فرزندش زنده است یا نه به سراغ «حیزه»[1] می‌رود و به دهانـه آن دسـت مـی‌گـذارد؛ اگـر دهانه‌ی «حیزه» یخ بسته باشد فرزندش مرده است و اگر نرم باشد او زنده است. متأسفانه مادر با حیزه‌ی خشکیده روبه رو می‌شود.

صبح که از پسر خبری نیست خواهرانش شروع به گریه و زاری و شیون می‌نمایند. این پیرمـرد (راوی) معتقد است در روز ۲۱ بهمن ماه (**وه فره ژیله**: Vafra žila)وتگرگ شـروع بـه بـارش مـی‌کنـد کـه ناشی از پاره شدن دست بندهای نقره‌ای خواهران "حسن صیاد" است و در اصـطلاح کُـردی بـه (شـینیَ خویشکان) یعنی شیون خواهران معروف است.

روایت دیگر این داستان در قسمت نتیجه‌گیری بدین صورت است که: پسر حسن صیّاد برای رهایی از سرما و گرم کردن بدنش، سنگ بزرگی بر دوش می گیرد. در روز ۲۱ بهمن ماه، پسر حسن‌صیّاد هر چـه تلاش می‌کند از دست سنگی که بر پشت قرار داده، خلاصی یابد، نمی‌تواند زیـرا سـنگ در اثـر سـرمای شدید و یخبندان به او چسبیده بود. خلاصه، با همان سـنگی کـه بـر آن تکیـه داده بـود از جـایش بلنـد می‌شود و راهی منزل می‌گردد. امّا در بین راه بر اثر تابش آفتاب و معتدل شدن هوا وآب شدن یخ، سنگ از پشت او رها می‌شود. مردم معتقدند که اگر این سنگ که از پشت پسر حسن صیّاد رها شده، بـر زمـین خشک بیفتد آن سال خشکسالی است و یا به عبارت دیگر بهار آن سال کم باران است.

امّا اگر سنگ در میان آب و دریا بیفتد حتماً باران شدیدی خواهد آمد؛ اگر سنگ در میان خاکستر بیفتد حتماً برف سنگینی در روز ۲۱ بهمن ماه خواهد آمد.

این حکایت، روایت‌های دیگری نیز دارد. عدّه‌ای معتقدند پسر حسن صیّاد به علت سرمای زیاد ناشی از بارش برف، مجبور می‌شود برای گرم نگه داشتن خود صخره‌ای بر دوش بگیرد و با خود حمل کنـد تـا از سرمای طاقت فرسا نجات یابد. امّا زمانی که در روز بیستم به خانه می‌رسد، جانش را از دست مـی‌دهـد و خواهرانش در سوگ او می‌نشینند و سیاه چادر خود را به نشان عزاداری بر زمین می‌زنند. یکی از خواهران چوب نیمه سوخته‌ای از میان آتش بیرون می‌کشد و به هوا پرتاب می‌کند اگر چماق داخل خاکسر بیفتـد، آن سال، برفی و اگر داخل آب بیفتد بارانی و اگر به خشکی بزند خشک سالی در پیش خواهد بـود. مـردم معتقدند دانه‌های ریز کم آب برف هنگام بارش، پاره‌ای از زیورهای خـواهران مـاتم زده‌ای اسـت کـه از

۱- Hiza . پوستی دباغی شده ی مخصوص روغن حیوانی. .

لباس‌هایشان به نشانه‌ی عزا بریده‌اند. امّا ایل کلهر معتقدند حسن صیّاد دو پسر به نام های: «ئـه‌مـه‌ی» و«مومه‌ی» مخفّف احمد و محمد عدّه‌ای می‌گویند سه پسر داشته، پسر بزرگ او که به شکار رفته بود بر اثر سرمای شدید می‌میرد. پسر دوم در هجدهم بهار کُردی برای یافتن برادرش عازم جنگل مـی‌شـود، او برای مقاومت در برابر سرما، سنگ بزرگی بر دوش حمل می‌کند. در اثر خستگی سـنگ را بـا شـدّت بـه زمین می‌کوبد؛ اعتقاد مردم کلهر بر این است که شدّت برخورد آن سنگ بر زمین باعـث شکسـته شـدن سرما می‌شود.

نمونه‌ای از شیون مادر و خواهران پسر یا پسران حسن صیّاد:

ئه‌مه‌ی مێرد و مومه‌ی مێرد، دڵ وه‌کی بێ‌کێنێم خوه‌ش

?amay merd o momay merd del va ki bekenem xuaš

دێم چێمه‌تی بێگرێمه ده‌س ئاڵه‌م بێز نێم ته‌ش

Dem čemati begrema das ?ālam bazenem taš

یعنی: احمد و محمد مردند بنابراین دیگر امید و دل خوشی ندارم. می‌خواهم چماقی در دست بگیـرم و تمام دنیا را به آتش بکشم و نابود سازم.

گیـیا جێمان:

همان‌گونه که ماه اوّل بهار یک روز بعد از بهمن ماه آغاز می‌شود ماه دوم نیز یک روز نسبت به اسـفند تأخیر دارد. به این ماه «**گیـیا جێمان**» یعنی: هنگام نمو و رشد گیاهان می‌گویند. (مانگێ نامێگی وه‌هار: māṅge ňāmege vahār) یعنی: ماه وسط بهار، از دیگر نام های این ماه است. برخی از پیشینیان از این ماه با نام «لای ڕان خوه‌رێنه» یاد کردند. پایان یافتن آذوقه و قحطی و فقر در گذشته بـه حـدی بوده که از گوشت (ران) خود خوردن مثل شد.

نوروز مانگ:

نام این ماه بی نیاز از توضیح است. اسم‌های دیگر این ماه در مناطق مختلف،مترادف همین نام است.

ماه های پاییز

که‌و کڕ:

مرسوم‌ترین نام ماه اوّل پاییز که از ششم اردیبهشت آغاز می‌شود (تێکێ پاییز:teke pāyez) یعنی؛ آغاز پاییز است. در ایلام به این ماه (جێوه ڕه‌ش: Jeyua raš) یعنی؛ هنگام زرد شدن تدریجی جو می گویند. مردمان قدیم به این ماه (که‌و کڕ: Kav ker) یعنی؛ هنگام تخم‌گذاری کبک‌ها مـی‌گفتنـد زیـرا حرارت هوا در این ماه برای تبدیل تخم به جوجه نسبت به ماه های دیگر مناسب تـر اسـت. البتـه اکثـر پرندگان تخم گذاری خود را در این ماه به پایان می رسانند.

برخی از روستائیان به این ماه «بخته باران» نیز می‌گویند و معتقدند که بارش باران در این مـاه قطعـی نیست.

گەنێم دێرەو:

(**گەنێم دێرەو**: Ganem derav) آغاز دومین ماه پاییز کُردی؛ مصادف با پنجم خرداد ماه تقویم شمسی است. از این ماه در ایلام با نام‌های: «**گەنێم دێرەو**» یعنی؛ هنگام درو کردن گندم، (مانگێ نامێگی پاییز: mānge nāmege pāyez)؛ ماه وسطی پاییز یاد می‌شود.

ذکر این نکته ضروری است که اصطلاح «**گەنێم دێرەو**» در بین کشاورزان مستعمل است و دامداران به این ماه (چەرێ بێزەیل: čare bezayl) یعنی؛ چیدن پشم بزها می‌گویند.

از ماه دوم پاییز تا اواخر ماه دوم «سەردە وا»، باد سوزان کشنده‌ای درمناطق گرمسیری می‌وزد که به آن باد سام می‌گویند. در این ماه کشاورزانی که آذوقه و غلات یک ساله‌شان به پایان رسیده، مجبورند مقداری از گندم خود را درو و آن را آسیاب کنند به این برداشت مختصر زود هنگام برای گریز از گرسنگی «نوشوا» می‌گویند.

مانگێ ئاخێر پاییز:

آخرین ماه پاییز به این اسم نام‌گذاری شده است. این ماه از سوم تیر ماه شروع می‌شود و در دوم مرداد به خود و فصل پاییز خاتمه می‌دهد.

برخی از مناطق به این ماه (کەلگا سوار: Kalgā suvār) می‌گفتند واژی مذکور دارای ایهام است: الف به معنی سوار بر گاو نر. چون در گذشته علاوه بر گوشت وشیر گاو از آن برای شخم زدن وحمل بار نیز استفاده می کردند بنابراین در نگاه اوّل این معنی به ذهن می‌رسد.

ب به معنی سواری که کله ی گاو در دست دارد. برای وجه اوّل دلیل قانع کننده ی مقبولی یافت نشد امّا درباره ی معنی دوم، آقای غلام رضا بهرامی که بیش از نود سال از عمر او می گذرد، چنین می گوید: در گذشته دو شاعر بدیهه‌گوی دوره گرد، با شعر گفتن، مردم را مشغول و مشعوف می‌ساختند و از این راه درآمدی کسب می‌کردند. آن‌ها تیر ماه که هنگام برداشت محصولات است به روستاها می‌رفتند تا بتوانند درآمد بیشتری کسب کنند آن دو شاعر کله‌ی گاوی از چوب ساخته بودند و بر روی سه پایه‌ای حمل می‌کردند. روزی آن دو شاعر به در خانه‌ی "کدخدا" می‌روند و تقاضای صله می‌کنند چون کدخدا در خانه نیست همسرش اجازه می‌دهد مقداری ذرت از انبار بردارند آنها در بیتی، خساست کدخدا را به همسرش گوشزد می‌کنند و اعتراض او را بر می‌انگیزند:

ئەر کیخودا دە ماڵ بیوا   چوار مەنێ زێڕات بە تاڵ مەیوا

?ar kixodā da māl bivā   Čovār mane zerat batāl mayoā

یعنی: اگر کدخدا در خانه می‌بود این اندک ذرت (چهار من) هم دریغ می‌نمود و از بخشش پشیمان می‌شد.

شاید این دو نفر کلّه‌ی چوبی گاو را که سمبل"حسن گایار"[1]است همراه مـی‌آوردنـد تـا مـردم آن‌هـا را نمایندگان "حسن گایار" بدانند و از مکدّر ساختن خاطر آنها بپرهیزند و زمینه‌ی خرسندی آن‌هـا را فـراهم سازند.

تابستان (**سه‌رده وا**) و ماه‌های آن

فصل تابستان معادل فصل پاییز درتقویم هجری شمسی است به عبارت دیگر تنها تفـاوت نـام‌گـذاری فصل‌های کُردی با هجری شمسی این است که بعد از فصل بهار، پاییز و سپس تابستان می‌آید و در این نام‌گذاری تقدم و تأخری صورت گرفته است. از نام‌های دیگر تابستان درفرهنگ کُردی «سـه‌رده وا» یـا همان سرد باد است. (بعد از فصل تابستان بادهـای خنکـی مـی‌وزد کـه نویـد سـرما و رخـت بـر بسـتن گرماست) مردم معتقدند که وزش بادهای این فصل آفت‌زا و مرض‌آور است به گونه‌ای که بادهـای ایـن فصل موجب زردی برگ درختان و ریختن آنها می‌شود.

در سال دو نقطه‌ی اعتدال وجود دارد: «اعتدال ربیعی» که نوروز سرآغاز آن است و «اعتدال خریفـی»، در هر دو اعتدال شب و روز باهم برابر می‌شوند.

دراعتدال ربیعی به طول روز افزوده می‌شود ولی در اعتدال خریفی به طول شب. مردمان کُرد درگذشته از افزایش یا کاهش روز و شب به عنوان یکی ازابزارهای شناخت فصول و ماه ها استفاده می‌کردند.

گا قۆڕ

ماه اوّل تابستان در تقویم کُردی از سوم مرداد ماه آغاز می‌شـود زیـرا دوم مـرداد پایـان فصـل پـاییز محسوب می‌گردد. به ماه اوّل تابستان در گاه شماری کُردی (**گا قۆڕ**: Gāqur) یعنی سرو صدا و بانـگ گاو به خاطر گرما، گفته می‌شود. گاو در نماد شناسی اسطوره‌ای جایگاهی ویژه دارد . آقای "دکتر کـزّازی" درکتاب «مازهای راز» واژه‌ی گاو را در باورشناسی ایرانی بررسی نموده به این نکته از اعتقاد عامه که در بین کُردها نیز از اعتبار و روایی برخوردار است، اشاره می‌کند که زمین بر شاخ گاو نهاده شـده امّـا آقـای "دکتر کزّازی" به این نکته اشاره ننموده که گاو مظهر و نماد و سمبل مقاومت اسـت. مقاومـت فریـدون و گریزهای او به خاطر تغذیه با شیر گاو بوده است، قرار گـرفتن زمـین بـر روی شـاخ‌هـای گـاو نشـان از مقاومت و استواری آن است بنابراین گاو که سمبلی از مقاومـت اسـت دربرابـر شـدّت گرمـای ایـن مـاه طاقتش طاق شده از گرمای گرم‌ترین ماه سال شکوه می‌کند و بانگ ونعیر سر می‌دهد.

به مرداد ماه (**که‌و کوش**: Kav koŠ) هم می‌گویند.

۱- "حسن گایار" یا "گاودار" الهه‌ی کشاورزی در نزد کُردهاست وکشاورزان از او به عنوان جدّ خود یاد می‌کنند زیرا اوآغـازگر کشاورزی است.

برخی معتقدند گوسفندانی که در این ماه زایمان می‌کنند گوسفند یا بره‌اش تلف خواهد شد زیرا باد غبار آلود و گرمی که در این فصل می‌وزد بیماری و مرض را در آستین دارد. به ماه آغاز تابستان (تێکێ سەردەوا: Teke sardavā) یعنی: ابتدای فصل وزیدن بادهای سرد نیز می‌گویند. شدّت گرمای این ماه، مایه‌ی پخته شدن، کمال و نضج خرما می‌گردد لذا در مناطق خرما خیز به این ماه (**خورما ڕەسان**: Xormā rasān)؛ ماه رسیدن خرما و (خورما پەزان:Xormā pazān) می‌گویند. از مرداد به عنوان «ماه خسته» نیز یاد شده است که معنای ظاهری این ترکیب مصداق محتوای آن است.

مرداد ماه را «گەلاوێژ» به معنی توده‌ی محصول و نیز نام ستاره‌ای است که یک‌بار در این ماه و بار دیگر ۴۵ روز پس از شروع زمستان درآسمان پدیدار می‌شود.

در گذشته صاحبان گله با چوپانان خود قراردادهای شش ماه یا دوازده ماه منعقد می‌ساختند. مثلاً در ازای هر ماه چوپانیِ دویست رأس گوسفند، یک رأس گوسفند تصاحب نمایند یا پول معین، روغن، پوشاک و خوراک به آنها می دادند. این کار در اوائل مرداد اجرا می‌شود و به آن (شەرتی شوان: Šarte šuvān)؛ یعنی: زمان انعقاد قرار داد با چوپان گفته می‌شد.

تابستان به خاطر وفور نعمتش به پدر ضعفا، فقرا و یتیمان معروف است.

برخی از کُردها از این ماه با عنوان «تیموس» یاد می‌کنند.ذکر این نام بیان‌گر معلومات فرا منطقه‌ای استفاده کنندگان است. تیموس همان «تموز» رومی است. این ماه تقریباً از اواخر تیر ماه شروع می‌شود و تا اواخر مرداد ادامه دارد. بیشترین روزهای این ماه در مرداد واقع شده است بنابراین می‌توان آن را تقریباً معادل مرداد دانست.

" ابونصر فراهانی" در کتاب خود «نصاب الصبیان» نام ماه‌های رومی در قالب دو بیت این چنین آورده است:

دو تشرین و دو کانون و پس آنگه شباط،آزار و نیسان و ایار است
حزیران و تموز و آب و ایلول نگه دارش که از من یادگاراست

میوه ڕەسو:

دومین ماه «سەردەوا» از دوم شهریور آغاز می‌شود و سی‌ویکم شهریور پایان این ماه است. مردم معتقدند رسیدن میوه‌ها دلیل سرآمدن تابستان است. درروزهای آخر این ماه گُلی به نام «گُل مَس» می-روید کشاورزان معتقدند با رویت آن باید به شخم زمین پرداخت زیرا این گل نوید فرا رسیدن زمان شخم زدن وکاشت محصول می‌دهد.

ئاخێری سەردەوا:

آخرین ماه تابستان (**ئاخێری سەردەوا**:?āxere sardavā) است. روزهای مهر مصادف با روزهای مانگ **ئاخێری سەردەوا** است. این ماه از یکم مهر آغاز می‌شود و سی‌ام مهر پایان آن است. وزش

بادهای سرد عرصه را بر کشاورزان و دامداران تنگ می‌کند. برنج در بیست‌وچهارم این ماه به بعد برداشت می‌شود به این ماه «برنج درو» نیز می‌گویند. ابرهای آسمان که در کُـردی بـه آنهـا (**تەمـەڵ ئـەو پـە کەر**:Tamal ?avpākar)؛ یعنی: هشدار دهنده به تنبل‌ها و (**کەپۆ**:Kapu)هایی که بـاد همـراه دارد آثار و علامت هشدار به آنهاست که با ذخیره کردن مواد غذایی و انجام کارها و تهیّه پوشاک و... خـود را برای زمستان آماده سازند. اوّلین باران سال در مهر یا آبان می‌بارد و به آن «پەڵە» می‌گویند.

ماه (**ئەسەڵ بڕین**: asal berin?)؛ یعنی: بریدن عسل، از دیگر نام‌های این ماه است. کوهستانی بودن مناطق کُردنشین و جنگل‌های انبوه آن بهترین پرورش گاه زنبورعسل فراهم ساخته به گونه‌ای که مزه‌ی عسل طبیعی این مناطق درکام چشنده‌ی آن هرگز فراموش نمی‌گردد.

زمستان (زێمسان)

یکم آبان‌ماه در گاه شماری کُردی مصادف با آغاز اولین ماه زمستان کُردی است. بنابراین سه ماه ایـن فصل دقیقاً برابر آبان و آذر و دی‌ماه است.

ماه‌های زمستان درتقویم کُردی عبارت‌اند از «وەلنگ ذیزان»، «سییە مانگ» و «خاکەلیوە».

کلمات قصاری درباره‌ی زمستان گفته‌اند ازجمله:

(شەس شێکەس: šas šekas)

شصتمین روز زمستان به بعد مرگ تدریجی زمستان است .

(دە هەفتا بەرف ئوفتا: Da Haftā Barf ?oftā)

یعنی در هفتادمین روز زمستان امکان بارش برف وجود دارد.

(دە هەشتا بورو دەشتا: Da Haštā boro dašta)

یعنی؛ درهشتادمین روز فصل زمستان به صحرا برو زیرا طبیعت سرسبز و خرّم است.

(ئەی نەوەد سەر حەد: ?ay navad sarhad)

برگردان: نودمین روز زمستان، مرز زمستان و بهار است و زمستان به پایان آمده است.

شب‌های بلند زمستان مسبب تقویّت صله‌ی رحم در خانواده‌های گسترده‌ی جوامـع کُـرد اسـت آن‌هـا سختی و سرمای زمستان را با سرگرمی‌های دسته جمعی ازقبیل: فال«چێل سی‌ذوۏ»، گفتن داستان‌هـا و رمان‌ها، خواندن شاهنامه که شب‌های متمادی ادامه داشت، گفتن چیستان، بازی‌های محلی ازقبیل«شاه وزیرکی» و... سپری می کردند. زنان گندم‌هایی راکه قبلاً داخل شیر خوابانده بودند به کمک ساج و آتش بو می‌دادندکه اصطلاحاً به آن(گەنمە شێرە: Ganema šira) یعنی گندم آمیخته به شیر مـی‌گفتنـد و ازآن به عنوان تنقلات استفاده می‌کردند. سوپ‌های محلی؛ مانند: «ترخیینه» گرمی بخش جسم و محفل مجلسیان بود.

وەلنگ ڕیزان:

اوّلین ماه فصل زمستان (وه‌لنگ ڕیزان: Valng rizān) اسـت. وجـه تسـمیه‌ی آن ریـزش بـرگ-هاست. این ماه را (مانگی په‌پێگ:Mānge papeg) می‌گویند زیرا دراوّلین شب این ماه یـک قـرص نان به نام «په‌پێگ» درست می‌کنند و مانند شب اوّل بهار در داخل آن مهره‌ی آبی می‌گذارند. آن مهـره نصیب هرکس گردد سعادتمندترین خانواده است و سبب روزی خانواده را از طریق او مـی‌دانسـتند حتّـی سهمی از این نان به برخی از حیوانات می‌دادند.

از نام‌های دیگراین ماه (تێکی زێمسان:Teke zemsān) یعنی: اوّلین ماه زمستان است. این مـاه از یکم آبان شروع می‌شود و سی‌ام آبان، سی ام این ماه نیز محسوب می‌شود

شکارچیان این ماه را «کو سوار» می‌نامند به معنای زمانی است که کبک به نواحی گرمسیر کوچ مـی-کند. برخی این ماه را (که‌ل مه‌س:kal mas) می‌نامند یعنی: بز کوهی از چاقی مست و مـدهوش گشـته است زیرا در این هنگام به خاطر سرمای هوا و وفور علف، حیوانات وحشی فربه و پرگوشت مـی‌گردنـد و بهترین زمان برای شکار حیوانات وحشی این ماه است.

مانگێ سییه

(مانگێ سییه: Mānge seya) یا «سیه مانگ» در لغت به معنی ماه سیاه است.

پایان «مانگێ سییه» که مانند سایر ماه‌های کُردی سی روز دارد برابر با پایان آبان است. علّـت نـام-گذاری این ماه، سیاه بودن زمین و نبودن هیچ برگ سبزی در آن به خاطر سرمای شدید و سیاهی آسمان به‌خاطر ابرهای تیره و باران‌زای آن است. به خاطر سرمای شـدید کُردهـا معتقدنـد روزهـای نـوزده و ۲۱ «مانگێ سییه» همراه با بارش برف خواهد بود و مترقب آمدن این نعمـت الهـی هسـتند. بـه ایـن مـاه «مانگی وه‌سه‌تی زێمسان» یا «مانگی ناوه‌ڕاستی زێمسان» به معنی ماه وسط زمستان نیز می‌گویند.

خاکه‌لیوه

(خاکه‌لیوه: Xāka liva) در لغت به معنی دیوانه شدن خاک است.

برخی معتقندکه دیوانه شدن خاک (خاکه‌لیوه) به دلیل روئیدن دوباره‌ی گیاهان و جـان تـازه‌ای اسـت که در خاک دمیده می‌شود. امّا اوضاع جوی دی ماه خلاف این ادعاست.

برخی معتقدند بین «خاکه‌لیوه» و «سییه مانگ» مکاشفه‌ای صورت می‌گیرد. «خاکه‌لیوه» بـه «سـییه مانگ» می‌گوید اگر من به جای تو بودم چنان سرما می‌کردم که کدبانو در حال پختن نان در تنور آتـش منجمد می‌ساختم «سییه مانگ» پاسخ می‌دهد خود چرا چنین کاری نمی‌کنـی؟ او پاسـخ مـی‌دهـد زیـرا پشت سرمن، بهار سرمای مرا بی اثر می‌سازد.

از مناسبت‌های دیگر این ماه واقع شدن اوّلین دوره‌ی شش روزه‌ی «سث شه‌ش» در بیست‌وچهارم تـا سی ام این ماه است.

روز شمار کُردی و مقایسه‌ی آن با تقویم شمسی

تقویم رسمی	تقویم کُردی	مناسبت آن
۲ بهمن	آغاز وەهار آغاز ماه گییا باریک	شێلی مێلی ئاشێ کەی وانووی، ئە وەڵێ وەهار
۶ بهمن	۵ ماه گییا باریک	آغاز چار چار
۱۰ بهمن	۹ ماه گییا باریک	جشن سده- پایان چله‌ی بزرگ
۱۱ بهمن	۱۰ ماه گییا باریک	آغاز چله‌ی کوچک و مراسم پیرشالیار
۱۲ بهمن	۱۱ ماه گییا باریک	پایان سێ شەش
۱۳ بهمن	۱۲ ماه گییا باریک	شەله و شیخالی
۱۴ بهمن	۱۳ ماه گییا باریک	خەرەگەوە ئاو مەوەر - پایان چارچار
۱۵ بهمن	۱۴ ماه گییا باریک	شە وێ گاحیول چێل بێرا تەشی تەشی کەرەیل
۱۸ بهمن	۱۷ ماه گییا باریک	اغاز فیە لێ شێترە یلێ کیوانوو
۱۹ بهمن	۱۸ ماه گییا باریک	کەڵە وا نفس دوم زمین (گوشو)
۲۱ بهمن	۲۰ ماه گییا باریک	بێزێن قوتێگە کوڕێ حەسەنی سییای
۲۴ بهمن	۲۳ ماه گییا باریک	آغاز شە ش لە
۲۶ بهمن	۲۵ ماه گییا باریک	پایان فیلێ شێترەیل
۲۷ بهمن	۲۶ ماه گییا باریک	برد العجوز
۳۰ بهمن	۲۹ ماه گییا باریک	پایان شەش لە در روایت دیگر آغاز شەش لە و پایان چله‌ی کوچک
۲ اسفند	اغاز ماه گییا جێمان	
۴ اسفند	۳ ماه گییا جێمان	پایان بردالعجوز
آخرین چهارشنبه اسفند		چهارشنبه سوری
آخرین پنج شنبه اسفند		پنج شنبه آخر سال
۲۹ اسفند	۲۸ گییا جێمان	شب اَلفه
۱ فروردین	جزسال نیست	عید نوروز آغاز پنجه

۵ فروردین	جز سال نیست	پایان پنجه
۷ فروردین	۳۰ گییا جێمان	پایان ماه دوم وەهار
۱۳ فروردین	۶ نوروز مانگ	سیزده به در
نیمه دوم فرودین		گێرده حەران پشم چینی (چەره گەران)
۶ اردیبهشت	۳۰ نوروز مانگ	پایان فصل وەهار
۵ اردیبهشت	۱ كەٶكذ	آغاز فصل پاییز
۴ خرداد	۱ گەنێم دێرەو	ماه دوم پاییز
۳ تیر	۱ پیوشپەڕ	آغاز آخرین ماه پاییز
۲ مرداد	۳۰ پیوشپەڕ	پایان فصل پاییز
۳ مرداد	۱ گاقۆڕ	آغاز فصل تابستان
۲ شهریور	۱ میوه ڕسان	آغاز ماه دوم تابستان
۲ مهر	۱ میوه ڕسان	آغاز سومین ماه تابستان
۱۶ مهر	۱۵ میوه ڕسان	جشن مهرگان
۱ آبان	۳۰ میوه ڕسان	آخرین روز فصل و ماه سوم تابستان
۲ آبان	۱ وەلنگ‌ڕیزان	آغاز فصل زمستان
۲ آذر	۱ مانگێ سییه	آغاز دومین ماه زمستان
۱ دی	۳۰ مانگێ سییه	شب یلدا آغاز چلەی بزرگ
۲ دی	۱ خاكەلیوه	آخرین ماه زمستان
۱۸ دی	۱۷ خاكەلیوه	نقس اوّل زمین
۲۴ دی	۲۳ خاكەلیوه	اغاز سێ شەش

فهرست برخی از منابع:

- افشار، ایرج (۱۳۸۱) **کرمانشاهان و تمدّن دیرینه‌ی آن**، ۲ جلد، تهران، انتشارات نگارستان کتاب، چاپ دوم.
- خانی، محمد حسین (۱۳۷۳) **گذری بر تاریخ ایلام**، ایلام، چاپ اوّل.
- جمعی از مولفین (۱۳۸۳) تاریخ شناسی دوره پیش دانشگاهی رشته علوم انسانی، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، چاپ دهم.
- رخزادی، علی (۱۳۷۹) **آواشناسی و دستور زبان کُردی**، تهران، انتشارات ترفند، چاپ اوّل.
- رسولی، غلامحسن (۱۳۷۸) **پژوهشی در فرهنگ مردم پیرسواران**، تهران، انتشارات بلخ، چاپ اوّل.
- شادابی، سعید (۱۳۷۷) **فرهنگ مردم لُرستان**، خرم آباد، انتشارات افلاک، چاپ اوّل.
- عفیفی، رحیم (۱۳۷۲) **فرهنگ‌نامه‌ی شعری**، ۳جلد، تهران، انتشارات سروش، چاپ اوّل.
- فره‌وشی، بهرام (۱۳۶۴) **جهان فروری بخشی از فرهنگ ایران کُهن**، تهران، انتشارات کاویان.
- کریمی دوستان، غلامحسین (۱۳۸۰) **کُردی ایلامی بررسی گویش بدره**، کُردستان، انتشارات دانشگاه کردستان.

قهرمان‌نامه، اسطوره، حماسه یا افسانه؟

دکتر وحید مبارک[*]

بهروز مهری[**]

چکیده:

پیشینه‌ی کهن سرزمین ایران و اقوامی که در آن زندگی می‌کنند سبب شده است که روایت‌های متعددی از استقرار و رشد آنان بر سر زبان‌های مردم باشد، البّته شاهنامه‌ی ارجمند فردوسی بزرگ، تعداد زیادی از این داستان‌های کهن را در خود گردآورده است . امّا در بر گیرنده‌ی همه‌ی روایت‌ها نیست. ممکن است نویسنده‌ای برای معارضه با فردوسی و شاهنامه به سرودن منظومه‌ای بپردازد و بتواند برخی از ویژگیهای حماسه را در اشتراک نام‌ها و اعمال، به کار بگیرد. این منظومه‌ها اغلب در دسته‌ی حماسه-های مصنوع قرار می‌گیرند که می‌تواند شامل حماسه‌های دینی و تاریخی نیز باشد . مجموعه یا آثاری که با عنوان آثار حماسی، پس از "فردوسی" سروده شدند، به تقلید از شاهنامه پرداخته و سعی کرده‌اند که خود را به پای حماسه سرای بزرگ ایران و جهان برسانند. از این میان آثار "ایرانشاه ابن ابی الخیر" (بهمن‌نامه . کوش‌نامه) و "اسدی طوسی" (گرشاسب‌نامه) بیشتر از دیگر آثارمطرح شده‌اند.. حتی برخی از شعرا ونویسندگان معاصر نیز، کهن داستان‌هایی نظیر (آرش و هفت خوان‌های رستم و اسفندیار) را کارمایه‌ی برخی از آثار خود قرار داده‌اند و کم و بیش نیز توفیق‌هایی یافته‌اند . «قهرمان‌نامه» اثری کُردی و حماسه‌ای است که گویا به وسیله‌ی یکی از سرداران "نادر شاه" به نام "الماس خان کندوله‌ای" - که کُرد بوده- سروده شده است. این جستار بر آن است که ضمن معرفی تلخیص و مشخص کردن اسطوره یا افسانه بودن این داستان، ویژگی‌های مشترک یا ناهمسان آن را با شاهنامه‌ی فردوسی و آثار حماسی دیگر بکاود و بسنجد و بیان کند .

واژه‌های کلیدی: قهرمان‌نامه (کُردی)، حماسه، نوآوری، تقلید

[*] استادیار دانشگاه رازی کرمانشاه.

[**] دانشجوی کارشناسی ارشدادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه.

مقدمه

در بخش غرب و شمال غرب ایران، هنوز می‌توان کسانی را یافت که بخش‌هایی از شاهنامه، شاهنامه ی ثعالبی یا روایت‌های حماسی محلی را به خاطر سپرده‌اند و در مناسبت‌های مختلف به نقل آنها می‌پردازند شاید حساسیت این مناطق و قرارگرفتن در قسمتی که از قرن‌ها پیش پا به پای تاریخ، محل زد و خوردهای سنگین و گذر گاه لشگرهای متعدد بوده و پیروزی ها شکست‌های زیادی را از این رهگذر نصیب مردمان دلاور و غیور آن ساخته است، انگیزه این کشش‌ها باشد (زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۱۷). همین نکته، تا حدود زیادی، حفظ و نگهداری حماسه‌ها را در این مناطق تقویت می‌کند، ضمن اینکه می‌تواند با عناصری هم‌چون گمان برتری قومی و زبانی همراه گردد و انگیزه نیرومندی را ایجاد کند. البته اشارت‌هایی از شاهنامه(فردوسی، داستان ضحاک،۱۳۸۷) و دیگر تاریخ‌ها به پیشینه‌ی قوم کُرد روایتگر قدمت و سابقه طولانی این قوم است؛ نباید فراموش کنیم که جغرافیای طبیعی و انسانی و تعدد ایلات و تیره های گوناگون[1] در تمایل این مردمان به این دسته از انواع ادبی یعنی حماسه‌ها سهم عمده و به سزایی داشته است.

در این مناطق مکان‌های بسیاری را می‌توان مشاهده نمود که بر مبنای نام‌های اسطوره‌ای ایران باستان نامگذاری گردیده‌اند. مانند چشمه سهراب واقع در نزدیکی بیستون، دخمه کیکاوس و روستای سمنگان واقع در نزدیکی شهرستان صحنه از توابع استان کرمانشاه، سان روسم(سنگ رستم) در لکستان در نزدیکی شهرستان کرمانشاه و بسیاری دیگر از این قبیل مکان‌ها که گویای علاقه خاص و ویژه این مردمان به اساطیر این کهن بوم و بر است .

زمینه‌سازی حکام و قدرت‌های محلی، برای استفاده از توانمندی‌های نظامی و دفاعی این مردم نیز گاه سبب ایجاد این گرایش گردیده است؛ همانند کوشش‌های شاه عباس اول برای استفاده از دلاوری‌های این مرزنشینان در مناطق و مرزهای شرقی و شمال شرقی (صفی زاده،۱۳۸۰: ۸۵۰)،که بیان‌گر روحیه سلحشوری مردمان این مناطق بوده است.

قهرمان نامه[2] در چنین حال و هوا و گرایش‌هایی گویا به وسیله‌ی "الماس خان کندوله‌ای" یکی از سرداران کُرد "نادر شاه" افشار سروده شده است که این موضوع را می‌توان ازتشابه این داستان از نظر نوع نگارش و زبان آن با «رستم و زنون» "الماس خان کندوله‌ای" (کندوله‌ای،۱۳۸۴) دریافت.

این داستان هر چند که مانند حماسه ها از زمان و مکان دقیقی برخوردار نیست اما در بر گیرنده ی دوره‌ی حکومت "طهمورث" و فرزندان می‌شود و در چین و ایران و کوه قاف و صحرای هیهات و ... رخ می دهد.

خلاصه داستان: «میان دیوان و آدمیان سال‌هاست که جنگ و خونریزی است. "طهمورث" که پادشاه همه‌ی آدمیان است، از این اوضاع بسیار ناراحت و غمگین است، شب هنگام به خواب می‌بیند که "خضر" ابتدا به او مژده چند فرزند می‌دهد (این در حالی است که او تا آن زمان فرزندی نداشته است) سپس می-

گوید که پادشاه دیوان، "ابرهان"، می‌آید و به تو پیشنهاد صلح می‌دهد. تو نیز آن را قبول کن. بعد از این به "طهمورث" می‌گوید که تباهی دیوان به دست یکی از فرزندان اوست. هم‌چنان که به "طهمورث" مژده داده شده بود، کار صورت می‌گیرد. صلح میان آدمیان و دیوان بر قرار می‌شود بر این پیمان که دیوان به کوه قاف بروند و ماوا ی همیشگی آنها کوه قاف شود و آدمیان نیز در ایران و چین قرار گیرند و سکنی گزینند .

پس از چندی خداوند به "طهمورث" ابتدا "هوشنگ" و سپس "قیطران" را عطا می‌کند. بعد از سال‌ها خداوند فرزند دیگری به طهمورث عطا می‌کند و طهمورث او را قهرمان می‌نامد.

"شعبان" که در آن زمان پادشاه دیوان گردیده، به وسیله‌ی منجمان و پیشگویان در می‌یابد که تباهی دیوان به دست این فرزند "طهمورث" است . بنابراین به دیوان دستور می‌دهد که او را دزدیده و نزد او آوردند. دیوان "قهرمان" را می‌دزدند و هنگامی که "شعبان" می‌خواهد او را بکشد زن او که فرزندی ندارد مانع از انجام این کار می‌شود و به "شعبان" التماس می‌کند که او را نکشد و اجازه بزرگ کردن این کودک را به او بدهد. "شعبان" از کشتن "قهرمان" صرف نظر می‌کند اما برای زنش این شرط را قرار می‌دهد که او نباید هیچ‌گاه "قهرمان" را تنها به حال خود رها کند و باید مانع از این شود که صورت خود را در آینه و آب ببیند تا به هویت انسانی خود و تفاوتش با دیوان پی ببرد.

"طهمورث" بعد از گم شدن فرزندش دیری نمی‌پاید که از دنیا می‌رود و "هوشنگ" بعد از چهل روز بر تخت پادشاهی قرار می‌گیرد. او مردمان را نحوه لباس پوشیدن می‌آموزد.

هم‌چنین در زمان او آتش شناخته می‌گردد. بدین‌گونه که روزی که "هوشنگ" برای شکار به صحرا رفته سنگی از زیر پای اسب او بیرون می‌جهد و به سنگ دیگری برخورد می‌کند و آتشی از آن افروخته می‌گردد آنها شکارهایشان را بر آتش بریان می‌کنند و به آن نمک می‌مالید و می‌خوردند سپس آن سنگ‌ها و نمک را می‌آوردند تا مردم بیایند و آنها را ببینند. "هوشنگ" به شکرانه این پیدایش در آنجا آتشکده بر پای می‌دارد.

از سویی "صنم" زن "شعبان"، "قهرمان" را آن‌گونه می‌پروراند که در یک ماه رشدی یک ساله و در یک سال رشدی ده ساله می‌یابد. به هر روی او (قهرمان) خیلی زود رشد می‌یابد و بسیار دلیر و شجاع می‌گردد.

روزی که او با دوستش در کنار برکه‌ای سرگرم بازی است شمایل خود را در آب می‌بیند و از این‌که صورت و شکل او با دیگر دیوان متفاوت است، شگفت‌زده می‌گردد و علت این امر را از دوستش جویا می‌گردد او ماجرا را برای "قهرمان" تعریف کرده و می‌گوید او از نسل آدمیان است . "قهرمان" پس از آگاهی از سرگذشت خود به تنهایی با "شعبان" و دیوان وارد جنگ می‌گردد و پس از آوردن صدماتی بر دیوان، به همراه "صنم"، زن شعبان(که او را پرورانده بود) و با هدایت دیو فتنه که نخست او را دزدیده بود، کوه قاف را ترک می‌کند.

پس از اینکه سه شبانه روز بر پشت دیو فتنه پرواز می‌کنند در مکانی به نام دربند راحل که مسکن آدمیان است سکنی می‌گزینند.

از سویی "هوشنگ" شاه چون از سرکشی "کیوان شاه" و همراه شدن سران تور و مصر و روم با وی آگاه می‌گردد، همراه سپاهیانش به رویا رویی آنها رهسپار می‌گردد.

با دلاوریهای ایرانیان سپاه "کیوان" در هم شکسته می‌شود و "هوشنگ" به دنبال آنها به طرف چین روانه می‌گردد. "خاقان" از ترس "هوشنگ" آنان رانمی پذیرد وآنها به جانب هندوستان فرار می‌کنند. "خاقان" نیز به "هوشنگ" خبر می‌دهد که آن چهار نفر از قصد خود مبنی بر پناه بردن به کشور چین منصرف گشته‌اند و به طرف هندوستان روانه گردیده‌اند . "هوشنگ" و سپاهیان او مدتی در دشت‌های دیار چین خیمه می‌زنند و بر می‌آسایند . روزی "هوشنگ شاه" آهنگ شکار می‌کند. در حین گشت و گذار دو صورت سنگی را در صحرا در می‌یابد که شامگاهان نعره‌های مهیبی سر می‌دهند. "هوشنگ" علت امر را از "خاقان" چین جویا می‌گردد. او می گوید که ۲۵ سال است که این دو صورت سنگی نعره و فریاد بر می‌آورند . یکی از آن دو "بهرام" پسر "شهبال"، شاه پریان و دختر قمر رُخ است و دیگری گلعزار، دختر بهمن، پادشاه ملک جبل (جبال).

"بهرام" با شنیدن اوصاف زیبایی "گلعذار" که دختر یکی از شاهان سر حد چین است شیفته وی می‌گردد و با نامه "گلعذاز" را از پدرش خواستگاری می‌کند ولی پدر "گلعذاز" خواسته وی را نمی‌پذیرد. "بهرام" که چنین می‌بیند با چند نفر از یارانش شب هنگام، پوشیده به قصر "بهمن" پدر "گلعذار" وارد می‌گردند. بهرام و گلعذار بادیدن یکدیگر شیفته هم می‌گردند. آن دو پس از چندی که از آشنایی‌شان می گذرد با هم از قصر خارج می‌گردند و بدون اجازه بهمن با همدیگر ازدواج می‌کنند. چون بهمن از این ماجرا آگاهی می‌یابد بر می‌آشوبد و با نوشتن نامه‌ای به "ازرق جادو" (یکی از سرکردگان دیوان)، او را به یاری می‌طلبد. او نیز با دوازده هزار دیو جادوگر می‌آید و "بهرام" و "گلعذار" را اسیر و سپس تبدیل به سنگ می‌کند.

"هوشنگ" شاه که از شنیدن این ماجرا بسیار غمگین گشته تصمیم می‌گیرد که آن دو را از این عذاب برهاند. او از یارانش راه رهایی آن دو را جویا می‌گردد . آنها به او می گویند که باید خون ارزق جادو را که درآن سوی هفت دریای پهناور و در کوه آتش قرار دارد پای آن دو صورت سنگی بریزد تا آن دو آزاد گردند .

"هوشنگ"، گردنکش و شیر پنجه را راهی کوه آتش می‌کند. آنها به یاری قهار جادوگر موفق می‌شوند که ازرق جادو را که سری چون اژدها و پوستی هفت رنگ دارد و نیز دارای دمی شیر مانند و پایی شتروار است، نزد "هوشنگ" بیاورند. "هوشنگ"، ارزق را پیش صورت‌های سنگی می‌برد و او را می‌کشد و خونش را در پای آن دو می‌ریزد. با این کار "بهرام" و "گلعذار" روانی تازه می‌یابند. بهرام از "گردنکش" و "هوشنگ"

سپاس‌گزاری می‌کند. هوشنگ سرزمین جبل، گردنکش و دوازده هزار نفر را به خدمت او می‌گمارد و خود به ایران باز می‌گردد.

پس از چندی هوشنگ سپاهی گران به فرماندهی "کیومرث" (فرزندش)، برای نبرد با پادشاه هند که به دشمنان ایران پناه داده، راهی هند می‌کند. لیک پناه دادن سران کشورها دستاویزی بیش نیست و دلیـل راستین، مخالفت پادشاه هند با ازدواج دخترش و هوشنگ شاه می‌باشد.

در میان راه قهرمان، سواره، راه را برلشکریان ایران می‌بندد و باج می‌خواهد و چون ایرانیان به خواسـته وی تن در نمی‌دهند با گرز ۱۵۰۰ منی خود سپاه ایران را تار و مار می‌کند. کیومرث و قیطران او را چـون کوه البرز می‌بینند. و از هدف او که خود را لشکرشکن و پادشاهش را خـدا مـی‌نامـد، خبـردار مـی‌شـوند. قیطران با گرز ۱۰۰ منی خود به نبرد او می‌رود اما تاب ایستادن و جنگیدن با او را ندارد.

سپاه ایران بناچار آن‌جا خیمه زده منتظر هوشنگ می‌گردد و "قهرمان" نیز نـزد "صـنم" بـاز مـی‌گـردد. هنگامی که "هوشنگ" سر می‌رسد و از پریشان حالی "کیومرث" و دیگران و شکست سپاه خبردار می‌شود آنها را نکوهش می‌کند و همراه سپاهیان به جنگ "قهرمان" می‌رود ولی در این کار توفیقی نمی‌یابد.

پس از جنگی که میان ایرانیان با "قهرمان" رخ می‌دهد، دو طرف به دلیل خستگی بنا را بر صـلح مـی-گذارند و جنگ را به زمانی دیگر موکول می‌کنند.

"قهرمان" برای استراحت به نزدیک کوهی رفته، می‌رود مشغول شکار می‌گردد. هنگامی که او مشـغول استراحت است "قیطران" و چند تن دیگر به او نزدیک می‌شوند و به او می‌گویند قصد صـحبت و مـذاکره دارند. در حین صحبت آنها پی به نژاد و دودمان "قهرمان" می‌برند و متوجه می‌شـوند کـه او همـان بـرادر گمشده آنها و پسر "کیومرث" است که دیوان او را ربوده بودند. پس از آشنایی و خوشحالی بسیار "قیطران" و دیگر سران او را نزد "هوشنگ" که برادرش است می‌برند. "هوشنگ " بـه شـکرانه پیـدا شـدن بـرادرش دستور شادی کردن می‌دهد.

پس از این "هوشنگ"، "قهرمان"را با خودشان همراه می‌نمایند و با هم روانه هند می‌شوند که بـا سـران سه گانه و پادشاه هند که آنها را امان داده وارد جنگ شوند.

جنگ با هندیان آغاز می‌گردد و پهلوانان دو لشکر مشغول جنگ و درگیری با هـم مـی‌شـوند. در ایـن میان برخی از اتفاقات ویژه رخ می‌دهد همانند ربوده شدن پادشاهان دو کشور در شب توسط هر دو گـروه که در نهایت با دخالت و دلیری سران دو سپاه این کار نا تمام می‌ماند.

دیگر،آمدن "شهبال شاه" به همراه سپاهیان خود به جستجوی فرزندش و یاری رساندن به سـپاه ایـران اما چیزی که باعث پایان درگیری میان ایرانیان و هندویان می‌گردد؛ عاشق شـدن دختـر پادشـاه هنـد و "قهرمان" بر یکدیگر است . "قهرمان" دختر پادشاه هند را شکست می‌دهد (این در حالی اسـت کـه دختـر لباس مردان را پوشیده) و هنگامی که کلاه خود دختر به کناری می‌افتد "قهرمان" صـورت زیبـای وی را می‌بیند و عاشقش می‌شود.

از طرفی "صول خرامان" (دختر پادشاه هند) نیز شرط ازدواجش را این گذاشته بود که هـر کـس وی را شکست دهد با او ازدواج خواهد کرد و چون "قهرمان" نیز بسیار زیبا و در عین حال دلیر بود عاشق او شد.

جنگ که میان هندویان و ایرانیان به درازا کشیده بود باعث نابودی بسیاری از هندیان می‌گردد، بنابراین "رایو شاه" (پادشاه هند) به پیشنهاد دخترش با ایرانیان صلح می‌کند و خراج گزار ایران می‌گردد و "صول خرامان" و "قهرمان" نیز با هم ازدواج می‌کنند.

پس از مدتی از کشور "شهبال شاه" به "بهرام" خبر می‌رسد که "اکوان دیو" به آنجا حمله کرده و "شهبال" نیز از ایرانیان تقاضای کمک دارد. چهار تن از دلیران ایران از جمله (قهرمان، قیطران، گردنکش و بهرام) به امر "هوشنگ شاه" به کمک "شهبال" می‌روند.

آنها به محض رسیدن به سرزمین "شهبال" با دیوان به کارزار می‌پردازند و در جنگ پیروز می‌گردند. "اکوان دیو" که شکست خورده، "قمرخ" (مادر بهرام و زن شهبال) را می‌رباید و با خود به کوهی که از دسترس همگان بیرون است می‌برد و به آنجا فرار می‌کند.

"قهرمان" چون کسی را می‌طلبد که او را بدان جایگاه راهنمایی کند به او می‌گویند کسی نمی‌تواند به آنجا برود، مگر سیمرغ که در صحرای هیهات است. سه پری او را تا مکان زندگی سیمرغ هدایت می‌کنند. قهرمان بچه‌های سیمرغ را از گزند ماری می‌رهاند و سیمرغ نیز به پاس این کار او را به جایگاه "اکوان دیو" راهنمایی می‌کند. خروسان که نگهبانان قلعه هستند آنها را می‌بینند و شروع به سر و صدا می‌کنند. "سرخاو" (سرخ آب) برادر اکوان دیو از حضور "قهرمان" آگاه می‌گردد و به جنگ او می‌رود و کشته می‌شود . از آن طرف سهمان، از اندک دیوان وفادار به "قهرمان" به یاری او و سیمرغ می‌آید. "قهرمان" با یاری آن دو موفق می‌شود "اکوان دیو" را بکشد اما یکی از یاران اکوان دیو بنام "عطارد"، "قمر رخ" را ربوده، با خود به قلعه‌ای دیگر می‌برد.

"مهین"، دختر این دیو که دلیری بی‌باک است ولی طینتی پاک دارد "قهرمان" را در نبرد یاری می‌رساند و او را به جایگاه "عطارد" راهنمایی می‌کند.

"قهرمان" پس ازتلاش فراوان موفق می‌شود که عطارد را شکست بدهد و طلسمات او را نیز در هم می‌شکند و "قمر رخ" را آزاد می‌گرداند، سر انجام نیز با سر بلندی به ایران برگردد».

قهرمان‌نامه که راوی آن دانای کل می‌باشد (میر صادقی،۱۳۷۶: ۲۳۷) با طرح داستان در داستان پی‌ریزی شده است؛ یعنی ابتدا داستان "طهمورث" و بی‌فرزندی او، سپس داستان "قهرمان" و پرورده شدنش به دست دیوان (شعبان و صنم) و آن‌گاه داستان "هوشنگ" و کشف آتش و بر پا کردن آتشکده و ازدواج با "دلشاد" دختر "کیوان‌شاه" از نسل "کیان" و سپس داستان "بهرام" و "گلعذار" قرار گرفته است که در پیوند با داستان "شهبال" و "قمر رخ" است و.... .

وجود عناصر متعدد اسلامی و سامی در داستان‌های حماسی سروده شده پس از شاهنامه بخصوص در "گرشاسب‌نامه"ی "اسدی طوسی" را می‌توان دید (اسدی طوسی،۱۳۸۶). نام‌های عربی هم‌چون شعبان، ارزق، قیطران، هیهات، قهار، صنم، قاضی، فتنه، عیار، غضنفر و...و نام‌های نیمه عربی، مثل قمر رخ و گلعذار که در این داستان به کار برده شده و نیز جلب رضایت پدر برای ازدواج دختر، الهام شدن [به قیطران] و دعای ملائکه برای بر طرف گشتن اختلاف فرزندان "طهمورث" به درگاه خداوند از این دسته‌اند . البته حضور قاضی در ازدواج، سپاسگزاری از خداوند و یاری کردن او و غلبه‌ی فضای یکتا پرستی را باید بدان‌ها افزود.

در "قهرمان‌نامه"، خبر دادن از آینده از طریق منجمّان و رمّالان و بیشتر از راه خواب صورت می‌گیرد بدان-گونه که خواب "سام" و پیش‌گویی "اخترشناسان و "جاماسپ" در شاهنامه بوده است. البته در خواب‌های شاهنامه بیشتر سروش(فردوسی، داستان سام،۱۳۸۷) وقایع آینده را خبر می‌دهد ولی در قهرمان نامه خضر و پدران گذشته‌ی شخصیت‌ها این کارکرد را به عهده دارند.

پرورده شدن "قهرمان" به دست دیوان، یادآوری پرورش "زال" به دست سیمرغ است که هر دو پرورنده، فرا واقعی‌اند(پراپ،۱۳۶۸: ۶۰) . مسکن دیوان کوه قاف و مسکن و آشیان سیمرغ، البرز کوه باشد.

بی فرزند بودن "طهمورث" و دعا و در خواست او از خداوند و یافتن سه فرزند که یکی از آنها "قهرمان" است یادآور داستان بی فرزندی "سام" در شاهنامه است . البته در آنجا سیمرغ بی‌مهری و قدرشناسی "سام" را جبران می‌کند ولی در "قهرمان‌نامه" دیوان با خبر یافتن از آینده می‌خواهند دشمنشان (قهرمان) را نابود کنند که "صنم" (زن شعبان) با کارکردی مشابه به زن فرعون در رابطه‌ی با موسی (سوره قصص،آیه ۸) مانع کشته شدن او می‌شود و خود، او را به جای فرزند که از آن بی نصیب بود، می‌پروراند.

کشف آتش، بر پا کردن آتشکده_ به فرمان خداوند _ و پوشیدن لباس کارهایی اسطوره‌ای‌اند که به "هوشنگ" نسبت داده شده‌اند که از این میان روشن شدن آتش از برخورد با سنگ دیگر که از زیر پای اسب "هوشنگ" بیرون جهیده است، تقلیدی واقع‌گرایانه‌اند از اسطوره‌ی کشف آتش و مبارزه با مار سیاه و ظلماتی است (فردوسی، داستان هوشنگ،۱۳۸۷).

در «قهرمان‌نامه»، فّر قهرمان از دیگر نکته‌هایی است که تنها اشارتی بدان رفته و چندان پرورانده نشده-است. اگر کارکردهای شگفت‌انگیز پیوند دهنده‌ی زمین و آسمان را در شاهنامه ببینم (آبادی باویل،۱۳۸۷) به این نتیجه می‌رسیم که سراینده‌ی توجه عمیقی به مساله تایید الهی برای بر پایی عدالت اجتماعی نداشته است. البته فضای غیر واقعی زندگی دیوان بر سر کوه قاف و فراسوی هفت دریا نیز این نکته را تقویت می‌کند .

حضور سحر و جادو در «قهرمان‌نامه»، این نکته را به انسان یادآوری می‌کند که در سر آغاز شاهنامه نیز دیوان و آدمیان و پریان با هم سر جنگ و دوستی دارند، ولی فردوسی هشیارانه و آگاهانه از آنچه با خرد اندر نمی‌خورده است، بسرعت می‌گذرد برخلاف آن قهرمان‌نامه، همان شاخه‌ی ترک شده‌ی شاهنامه را که پیوند آدمیان، دیوان و پریان است مورد توجه قرار داده است. این نکته بخش‌هایی از «شهریارنامه»، «کوش‌نامه» و «بهمن‌نامه» را که دارای عناصر سحر و جادو و طلسمات هستند، به‌خاطر می‌آورد و نیز تقسیم جادو به دو بخش خوب (تبدیل کردن به پرنده) و بد (تبدیل کردن به سنگ) در «قهرمان‌نامه» مخالف با اندیشه‌ی اسطوره‌ای حماسی «شاهنامه» است که جادو را بطور کلی نفی می‌کند و آن را تنها به بدان منسوب می‌کنند (سرامی،۱۳۷۷: ۱۲۲).

گذر از هفت دریا برای دست یافتن ارزق جادو، مشابهی برای خوان‌های هفت‌گانه پهلوانان شاهنامه است با این تفاوت که دریا و آب در سرزمین‌های خشکی مثل ایران کمتر مورد استفاده اندیشه راویان قرار گرفته است و اگر بدبینانه نگاه کنیم یادآور و تقلیدی از آخرین خوان داستان اسفندیار نیز می‌تواند، باشد. البته این دو داستان از حیث حماسی و پهلوانی قابل مقایسه با یکدیگر نیستند.

شکل ظاهری ارزق جادو که اژدها سر، شیرپنجه، استرسم، شترپا و آدم‌دست است، ضمن داشتن آشنایی زدایی، یادآور صورت ضحاک(اژی ده‌آک) اوستا و شاهنامه و یا کوش گرازدر دندان کوش‌نامه می‌باشد.[۱۸] ضمن اینکه زندگی او در میان کوه آتش یادآور این سخن ابلیس است که به حضرت باری‌تعالی گفت: «خلقتَنی من نّارٍخلْقتَهُ من طین» (سوره اعراف،آیه۱۲) .

شرط "قمرخ" برای ازدواج در واقع همان شرطی است که "بانوگشسب" آن را در عمل به اجرا گذاشته است (بانو گسب‌نامه،۱۳۸۲) و همه‌ی خواستگاران و حتی "گیو" را نیز اسیر و دست بسته‌ی خود می‌کند، اما "شهبال" در جنگ بر "قمر رخ" پیروز می‌شود و سپس با هم ازدواج می‌کنند.

عشق‌هایی که با یک‌بار دیدن و یک‌بار شنیدن در «قهرمان‌نامه» وجود دارند (مثل عشق "هوشنگ" و شنیدن آوازه‌ی دختر شاه هندوستان) و دل باختن "گلعذار" و "بهرام" به یکدیگر با یک‌بار دیدن هم، عشق "زال" و "رودابه" را به یاد می‌آورد که شنیدن اوصاف "زال"، "رودابه" را دل‌باخته‌ی او می‌گرداند نیز به یاد "تهمینه" و "رستم" می‌اندازد که شنیدن آوازه رستم موجب عاشق گشتن "تهمینه" به "رستم" می‌گردد و در اولین برخورد "رستم" نیز دل‌باخته "تهمینه" می‌شود.

وجود فرا واقعیت‌ها و اغراق‌های شگفت‌انگیز که از ویژگی‌های این‌گونه‌ی ادبی است، در قهرمان‌نامه فراوان است. گرزهای صد، پانصد و هزار و پانصد منی پهلوانان، ازدواج آدمیان با پریان و فرزنددار شدن آنان، جنگ میان دیوان و تقسیم آنها به خوب و بد، آماده کردن ابزارها و وسایل جنگ از طرف پدران و اجداد برای فرزندان و اختلاف، اکوان دیو، پرورده شدن قهرمان به دست دیوان و زندگی در میان آنها و دوستی او با "غضنفر"، شکل عجیب و غریب ارزق جادو و قلعه‌ی در آتش او، از این جمله‌اند. کاربرد نیرنگ در جنگ که شگردی داستانی است هم در قهرمان‌نامه و هم در شاهنامه دیده شود[۲۱]. شبیخون گردن‌کش برای از پا در آوردن لشکر "کیوان-شاه" و شبیخون "منوچهر" به سپاه تور در شاهنامه، نیرنگ‌های رستم در شاهنامه و ... از این گونه‌اند.

تکرار نام پدر یا جدّ برای پسر به وسیله "هوشنگ" که اسم "کیومرث" را برای فرزندش انتخاب می‌کند داشتن لقب در کنار نام (قیطران: بَرزشیر؛ رستم: تهمتن؛ اسفندیار: رویین‌تن) نیز سابقه دارند، البته تکرار نام بیشتر به دوره‌ی اسلامی (مثل: محمد بن محمد بن محمد غزالی ...) و نام شاهان "قباد" یا "اشک" اول و دوم و سوم و ... مربوط می‌شود. همین نکته برگُنگی داستان که در عوالم انتزاعی در جریان است، می‌افزاید.

برخی از عناصری که در دوره باستان و پیش از اسلام مظهر نیکویی هستند در این روایت و دیگر روایات کُردی کاملاً دگرگون گشته و مظهر شر و بدی می‌باشند که این خود بیانگر این مدعاست که قهرمان‌نامه روایتی حماسی به جامانده از دوره پیش از اسلام نیست و باید آن را در محدوده داستان‌های عامیانه ساخته شده در دوره بعد از اسلام قرار داد.

به عنوان نمونه:در دو جای قهرمان‌نامه از خروس به عنوان خدمتگذار و گمارده دیوان یاد شده است نخست در داستان "گردنکش" زمانی که گردنکش برای نجات "بهرام" پسر "شهبال‌شاه" به کوه آتش می‌رود و دیگر در داستان جنگ قهرمان با "اکوان‌دیو" .

همان‌گونه که استاد "ابراهیم پورداود" بیان داشته‌اند این پرنده که در اوستا «پرو درش» نام دارد گمارده و پیک سروش می‌باشد که دیو و تاریکی را از خانه دور می‌کند و مردمان را از "بوشیاستا" (دیو خواب گران

وسنگین) بر حذر می‌دارد و آن‌گاه که بانگ برآورد پتیارگی را از آفریدگان هرمزد دور می‌دارد (پورداود،۱۳۸۶: ۳۱۵). از این پرنده در اندیشه‌های اسلامی که به گمان استاد "پورداود" بی‌تاثیر از اندیشه‌های ایران باستان نبوده، به نیکی یاد شده و در حیاةالحیوان "دُمیری" (همان:۳۱۷) و در «تفسیر المیزان» که "علامه طباطبایی" با واسطه‌هایی از امام صادق علیه‌السلام نقل فرموده‌اند، آورده شده که: پیامبر به هنگام معراج در آسمان هفتم خروسی را دید که فرشته‌ای از فرشتگان پروردگار بوده و هر گاه که این پرنده به تسبیح پروردگار بانگ بر می‌داشته خروسان زمین همگی شروع به تسبیح می‌نموده‌اند و هر گاه او خاموش گشته آن‌ها نیز خاموش می‌گشته اند (طباطبایی،۱۳۶۳، ج۱۳: ۲۰). این نمونه بیانگر این مدعاست که مردمان قبل و بعد از اسلام، خروس را پرنده ای آسمانی می‌دانسته‌اند و او را گمارده خداوند می‌پنداشته‌اند اما در این روایت کُردی با تاثیر از اندیشه‌های عامیانه خروس را گمارده دیو به حساب می‌آوردند و این اندیشه نه برگرفته از اندیشه‌های ایران قبل از اسلام و نه بعد از اسلام می‌باشد بلکه روایتی تازه و نو ساخته می‌باشد.

آتش: در نزد ایرانیان باستان مقدس و مورد ستایش بوده است. در آیین ایران باستان هرکس به آتش بی‌احترامی می‌کرد، گرفتار غضب و خشم الهی می‌شد، چنان‌که فرشته‌ی نگهبان آتش، "امشاسپند بهشت"، "گرشاسب" پهلوان را به سبب بی‌احترامی به آتش، از وارد شدن در بهشت باز داشت و سرانجام پس از پایمردی "زرتشت" روان او به بهشت راه یافت (عفیفی،۱۳۸۳: ۴۰۵).

در قهرمان‌نامه، تصادفی جلوه دادن افروخته شدن آتش در هنگام شکار "هوشنگ"_ با سنگی که از زیر پای اسب او در رفت_ و جای گیر شدن ارزق جادو میان کوه آتش و نماز نبردن "قیطران" به آتش آن هنگام که به وسیله‌ی هندیان دستگیر می‌شود، می‌تواند بر گرفته از اندیشه‌های سامی و با عامیانه‌ی مخالف آتش ستایی باشد.

البته بر پا کردن آتشکده برای آتش به دستور هوشنگ، نیم نگاهی به اسطوره‌ها دارد.

آخرین نکته‌ای که باید بدان توجه کرد این است که بنیاد جنگ‌های قهرمان‌نامه بر حمایت از زن و فرزند و با به دست آوردن و باز پس‌گیری آنها پایه‌ریزی شده است و از این نظر تفاوت فاحشی میان قهرمان نامه با شاهنامه که دین و کین بنیاد اصلی داستان‌های آن را تشکیل می‌دهد، وجود دارد(سرامی،۱۳۷۷: ۹۰).

نتیجه:

داستان «قهرمان‌نامه» را نه در محدوده‌ی داستان‌های حماسی بلکه باید در محدوده‌ی داستان‌های پریان قرار داد که با عناصر متعددی از عامیانه‌گی آراسته شده است و آرایه‌هایی از کارکردهای اسطوره و حماسی و شگردهای داستانی به آن افزوده شده است تا بتواند جایگاه، قابل توجه در میان مردمانی بیابد که به حماسه‌ها و داستان‌های دلاوری پیشینیان علاقه‌ی ویژه و خاصّی داشته‌اند. از دیگر سو عناصر عامیانه داستان‌های پریان که خبر از آرزوهای برآورده نشده‌ی آنان می‌دهد به فراوانی در این اثر یافت می‌شود بی آن‌که ره به بنیادی اسطوره‌ای و دینی قوم ایران ببرد.

پی نوشت

۱. برای پی بردن به تعدد ایلات فقط در منطقه کرمانشاه ر.ک به جغرافیای تاریخی وتاریخ مفصل کرمانشاه سلطانی، محمد علی،نشر سها،تهران،۱۳۷۴

۲.این اثر تصحیح نگردیده و در حال حاضر با شماره ن۱-۸ک۷ص/۴۴۹۲-pirدر کتابخانه مرکزی دانشگاه رازی موجود می باشد.

منابع:

- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵) **روزگاران ایران**، تهران، نشر سخن .
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷) **شاهنامه**،به تصحیح جلال خالقی‌مطلق، نشر مرکز، دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- صفی زاده، صدیق (۱۳۸۰) **دایره معارف کُردی**، نشر پلیکان.
- کندوله‌ای، الماس‌خان (۱۳۸۴) **رستم و زنون**، به تصحیح مجید یزدان پناه، نشر چشمه هنر و دانش.
- میر صادقی، جمال (۱۳۷۶) **عناصر داستان**، تهران، نشر سخن.
- اسدی طوسی (۱۳۸۶) گرشاسب‌نامه، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران، نشر دنیای کتاب.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، فریدون بدره‌ای (مترجم)،انتشارات توس.
- **قرآن کریم**
- آبادی با ویل، محمد (۱۳۸۷) **آیین‌ها در شاهنامه**، تهران، نشر ستوده.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۷۷) **از رنگ گل تا رنج خار**، تهران، انتشارات علمی فرهنگی .
- کراچی، روح انگیز (۱۳۸۲) **بانو گشسب‌نامه**، نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پور داود، ابراهیم (۱۳۸۶) **فرهنگ ایران باستان**،انتشارات اساطیر.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۶۳) **تفسیر المیزان**، نشر بنیاد علمی فرهنگی علامه.
- عفیفی، رحیم (۱۳۸۳) **اساطیر و فرهنگ ایران باستان در نوشته‌های پهلوی**، انتشارات توس.

کُردان شبانکاره

دکتر جمشید صداقت‌کیش®

چکیده:
غیر از کُردان پارس، گروهی کرد دیگری در فارس زندگی می‌کردند که با نام‌های: «شبانکاره، شوانکاره، شبنکاره، شبانکارگان و شبانکاریان» نامیده می‌شده‌اند، که از اردشیر بابکان -که کُرد بوده- بوده‌اند. کُهن‌ترین و تنها اثری که طایفه‌های کُردان شبانکاره را شرح می‌دهد «فارسنامه»ی ابن بلخی است که بین سالهای ۵۰۰ تا ۵۱۰ ه.ق نوشته شده است، که آنها را در پنج گروه زیر شرح داده است: ۱.اسماعیلیان ۲.رامانیان ۳.کرزومپان ۴.مسعودیان ۵-.شکانیان. درباره دین کُردان فارس می‌توان دو نظریه ارائه نمود: ۱. امامیه و هفت امامی ۲. اهل تسنن. درباره زبان آنان نیز به نظر می‌رسد زبانی جز زبان فارسی داشته‌اند، اما زبان فارسی را خوب می‌دانسته‌اند. در این نوشته کوشیده شده درباره ایالت شبانکاره، بازماندگان آنان، آثار باستانی بجای مانده، شناخت بیشتری از آنان ارائه نماییم.

واژهای کلیدی: کُردان فارس، شبانکاره، نسب

®نویسنده و کردشناس.

نام: غیر از کُردان پارس که در کتابی مستقل درباره آنها شرح داده‌ام،گروهی کُرد دیگر درفارس زنـدگی می‌کرده‌اند که با نام‌های شبانکاره، شوانکاره، شبنکاره و شبانکاریان نامیده می‌شده‌اند.

نسب: براساس منابع موجود، کُردان شبانکاره از اعقـاب اردشـیر بابکـان کـه کـرده بـوده، بـوده‌انـد. (شبانکاره‌ای، ۱۳۶۳:۱۵۱).

از سوی دیگر ذکر شده که اسلاف آنها در پیش از اسلام از اسپه‌بدان فارس وهم چنین ستوربان بوده-اند و در (صحرای رون) (دشت روم در سرحد چهار دانگه شهرستان اقلیـد کـه امـروزه نـامی از آن بـاقی نمانده) اقامت داشته‌اند. (فضل‌اله شیرزادی،۱۳۴۶:۱۸۶).

طوایف شبانکاره: کُهن‌ترین و تنها اثری که طایفه‌های کُردان شبانکاره را شرح می‌دهـد فارسـنامه ابن بلخی است که بین سال‌های ۵۰۰ تا ۵۱۰ ه.ق نوشته است، آنها را در پنج گروه زیر شرح داده است:

۱.اسماعیلیان"نسب ایشان بطنی (باطنی) می‌رود." اینان در اصفهان می‌زیستند و درصد اسـلام، زمـانی که لشکر عرب، فارس را تسخیر کرد، این قوم مانند سایر پارسیان قهر کردند و آواره شدند و به شـبانی و گوسفندداری پرداختند و مکان آنان (ضاد شوربانان) (که امـروزه محلـی ناشـناخته اسـت) و "دشـت آورد" (احتمالاً «دشت اورد» که درسده چهارم هجری قمری نام سرحد چهاردانگـه شهرسـتان اقلیـد از اسـتان فارس بوده است) بود.

اینان با دامداری قوی شدند و در زمان سلطان مسعود غزنوی که تاش فراش را در اصفهان والی نمـود، اسماعیلیان در این زمان به مردم دست درازی و راهها را ناامن می‌کردند. تاش فراش به اسماعیلیان حمله کرد و آنها را غارت نمود و گروهی از آنان را بکشت. اینان ناگزیر سدند راه فـرار را در پـیش گیرنـد و بـه فاروق و کمه (امروزه کمین) در فارس بروند و مستقر شوند.

از سوی دیگر، پادشاهان پارس از دیلمیان بودند و اجازه ندادند که در این منطقه بمانند و کوه بـه کـوه می‌گشتند تا زمان با کالیجار به دارابگرد رفتند و با سقوط دیلمیان کسی نتوانست بر آنـان مسـلط شـود و روز به روز قدرت آنان زیاد شد.

در آن هنگام، اصل آنها دو برادر بودند: یکی محمد بن یحیی پدر سـلک و پـدر بـزرگ محسـویه بـود، دیگری نمرد (نمرود) بن یحیی مها و پدربزرگ ابراهیم بود.

"محمد بن یحیی"، برادر بزرگتر بود و دارابگرد را در اختیار داشت و پنج نوبت در شـبانروز سـاز و دهـل برای پادشاهی خود می‌نواخت که اتابک چاولی آن را متوقف کرد، چون محمد بن یحیی درگذشت، از وی دو پسر برجای مانده بود: بیان و سلک، بیان چون بزرگتر بـود بـر جـای پدرنشسـت و عمـوی وی نمـرد (نمرود) که جد "ابراهیم بن صما" بود، بیان را بکشت و دارابگرد را در دسـت گرفـت و فضـلویه رفـت و از وی کمک خواست تا قصاص خون برادر نماید. فضولیه شهرهای را کـه در زمـان ابـن بلخـی، محسـویه داشته به سلک می‌دهد که عبارتند از: ایگ (لالج دو شهرستان کنونی اسـتهبان از اسـتان فـارس)، شـهر

استهبان، شهر دراکان (این شهر از بین رفته است. در منطقه کنونی فسا، بعد از شهر فستجان به سوی شهر داراب بوده است.) و قسمت‌هایی از دارابگرد وچند ناحیه دیگر.

سلک پایگاه خود رامحکم کرد و میان او وبازماندگان نمرد (نمرود) تا زمان ابن‌بلخی هم‌چنان دشمنی باقی بوده است. (ابن بلخی، ۲۸۹:۱۳۷۴-۲۹۰)

۲. رامانیان- اینان قبیله فضلویه بودند و رییس آنان علی بن حسن بن ایوب، پدر فضلویه بود. تمام افراد این قوم دامداری می‌کردند.

فویه به خدمت صاحب عادل (ابومنصور بهرام شیرازی وزیر ابومنصور فولادستون، والی فارس) رفت. وی وزیری قوی و متمکن و صاحب رای بود و دارای سپهسالاری بود به نام "جابی" که صاحب عادل با جابی رای موافق داشت اما فضلویه را با او به عداوت برانگیخت. دراین حال دیلمیان صاحب عادل رابکشت و فضلویه خروج کرد وجابی و ابومنصور را دستگیر کرد و به قلعه پهندز (قلعه بندر کنونی بر فراز کوهی به همین نام در۳۰۰ متری جنوب آرامگاه سعدی در شهر شیراز) زندانی کرد.

ازسوی دیگر مادر ابومنصور زنی مطربه به نام فراسو بود و جای مشخصّی نداشت و سبب سقوط دیلمیان این زن بود. فضلویه او را دستگیر کرد و در حمام گرم، بدون آب، او را زندانی کرد تا در آنجا بمیرد.

فضلویه باکشتن ابومنصور در قلعه پهندز فارس را گرفت و کُردان شبانکاره را منزلت داد و اقطاع به آنان بخشید و قلعه‌های چندی به آنان واگذار کرد.

پس از آن ملک قاورد به فارس آمد و میان وی و فضلویه جنگ درگرفت و در نتیجه فارس خراب شد سپس فضلویه به نزد آلب ارسلان رفت و آلب ارسلان به فارس آمد و فارس را به فضلویه داد اما فضلویه عصیان کرد و در دژ خرشد (امروز به نام قلعه تبر در۳۰ کیلومتری شرق جهرم دراستان فارس مستقر شد).

نظام الملک، کوه دژخروشه را محاصره کرد و به گاهی که فلوه ازکوه پایین آمد، او را دستگیر کرد و به قلعه استخر (در کوه استخر در شهرستان کنونی مرودشت در استان فارس) زندانی کرد اما فضلویه قلعه استخر را تسخیر کرد و به محض اینکه این خبر پخش شد، او راگرفتند، هلاک کردند، پوستش را کندند و پر از کاه کردند (ابن بلخی ۳۹۱- ۱۳۷۴:۳۹۲).

ابن بلخی می‌نویسد اکنون قومی از آنها باقی مانده که رئیس آنان ابراهیم بن رزمان و"مهمت" است که پسر بن ابونصر بن هلاک شیبان می‌باشد. (همان ۳۹۲)

استخری در بین سالهای ۳۱۸ و ۳۲۱ ه.ق، از طایفه‌های کُردهای پارس ذکر می‌کند. (استخری، ۱۰۰:۱۳۷۳) احتمال قریب به یقین همین رامانیان شبانکارگان می‌باشند.

۳.کرزوییان – ابوسعید از این قوم بود و اینام شغل دامداری داشتند و رئیس ایشان محمد بن صما، پدر ابوسعید بود. فضلویه او را مانند سایر شبانکارگان منزلت داد و سپاهی شد و بعد از آن ابوسعید به خدمت

عمیدالدوله به فارس رفـت و عمیدالدولـه او را بـه لجاجـت دیگـران منزلـت داد و چـون ضـعف قـدرت درحکومت دست داد، قد برافراشت و کـازرون و اطـراف آن را تسـخیر کـرد تـا اینکـه اتابـک چـادلی او رابرداشت.

ابن بلخی می‌افزاید از کرزوپیان شخص معروفی غیر از فضلویه بن ابوسعید بـاقی نمانـده اسـت. (ابـن بلخی، همان:۳۹۳).

۴. مسعودیان — قومی مجهول وبی اصل بوده‌اند و فضلویه آنها را منزلت داد و قلعه سهاره (امروز قلعـه ساره گفته می‌شود و بین شهر فیروزآباد و بلوک خواجه از شهرستان فیروز آباد می‌باشد) را بـر آنـان داد و رکن‌الدین خمارتگین، اقطاع کمی به آنان داد.

مجدالدوله، پادشاه ری، دوپسر خود را دراوایل پادشاهی‌اش به فیروز آباد، به همـان محلـی کـه اقطـاع مسعودیان بود، فرستاده بود و امیرویه، رئیس مسعودیان، این دو را کشت وفیروزآباد را تسخیر کرد.

پس از مجدالدوله، پیش تر منطقه و کوه شاپورخوره را به دست گرفت و قوی شد.

ابوسعید به کازرون تاخت و با شبیخون زدن به لشکر امیرویه او را کشت.

امیرویه پسری داشت به‌نام"وشتاسف" که به سوی حسویه رفت و حسـویه، فیروزآبـاد را بـدو بخشـید و چون اتابک چادلی به فارس آمد، همگان ازجمله وشتاسف را قلع‌وقمع کرد .

ابن بلخی می‌نویسد از معروفان این قوم سیاه میل مانده است و دو پسر از ابوالهیج(همان:۳۹۲ - ۳۹۳).

۵- شکانیان- قومی شبانکاره کوه نشین هستند ومردمـی مفسـد و راهـزن مـی‌باشـند و درکوهسـتان گرمسیر به سر میبرند و اکنون (یعنی زمان ابن بلخی) ضعیف است و چون اتابـک چـادلی سـران آنهـا را کشته است. (همان:۲۹۳).

دین — گرچه در لابه‌لای متون تاریخی بحثی نشده است اما دو نظریه مـی‌تـوان ارایـه کـرد: یـک از نظریه روسها که می‌گویند از امامیه و هفت امامی بوده‌اند و دیگری آنکه قاضی عضدالدین ایجی، ممدوح حافظ، که در دربار شبانکاران بسیار عزیز و گرامی بوده، اهل تسنن باتمایلات شدید ضد شیعی بوده است و در شهر دارالامان، پایخت شبانکارگان زندگی می‌کرده و مورد احترام همه بوده است و همچنـین ملـک مظفرالدین (دوره پادشاهی احتمالاً ۶۲۴ -۶۵۸ ه.ق) درعلم فقه و تفسیر بسیار مسلط بوده است.

ازسوی دیگر ملک ناصرالدین محمود (دوره پادشاهی ۶۸۹-۶۹۲ ه.ق) از احمد بن عمادالدین عبدالغفار، امام بزرگ شافعی، به‌عنوان قاضی ولایت شبانکاره و مشاور استفاده می‌نماید.

بااین نمونه‌ها به نظر می‌رسد که شبانکارگان پیرو مذهب تسنن و شافعی بوده‌اند.

زبان- به‌نظر می‌رسد که شبانکارگان زبانی غیر از فارسی داشته‌اند اما نوع آن مشخص نیست. آیا زبـان پهلوی ساسانی بوده‌است؟ آیا آنان به زبان کُردی صحبت می‌کرده‌اند؟ کسی نمی‌دانـد زیـرا ابـداً در ایـن مورد درکتاب‌ها مطلبی نیامده است.

یکی از مورخان شبانکاره‌ای که وقتی که اتابک ابوبکر از سوی پدر رانده می‌شود و به نزد ملک قطب-الدین مبارز (مدت پادشاهی ۶۲۴-۶۵۴ ه.ق) می‌آید این پادشاه به نزد او مترجم می‌فرستد تا خواسته اش را ترجمه کند و او این چنین می‌کند. (صاحب، دفتر دلگشا، مورخ، ۷۱۰ ه.ق:۷۸) درحالی که اتابک ابوبکر فارسی صحبت می‌کردند.

مورخ دیگر شبانکاره‌ای، محمد بن علی بن محمد شبانکاره‌ای که کتاب خود را درسال ۷۳۰ ه.ق نوشته، درجایی که نام کوهی را می‌خواهد معرفی کند می‌نویسد:

"به زبان شبانکاره‌ای کوه" بار سمس " (۱۵۲:۱۳۶۳) هم او درجایی دیگر می‌نویسد:"به زبان شبانکاره‌ای عقبه گل زرد." (همان)

با این دو نمونه نمی‌توان گمان برد که زبان آنها چه بوده‌است .

از سوی دیگر تصویر چهار سکه ضرب پادشاهان شبانکاره که در اختیار من می‌باشد، آنها را باذره بین بررسی کردم:در قسمتی از یکی از آنها:"بسم الله الرحمن الرحیم" ضرب شده و در دیگری دو کلمه با حروف فارسی است که غیر قابل خواندن می‌باشند. نوشتار دو سکه دیگر قابل تشخیص نیست.

هم‌چنین کتیبه‌های مسجد سنگیاز۶۳۳ ه.ق، کتیبه چهل برگه از ۶۴۹ ه.ق و کتیبه مسجد سنگی داراب از سال ۶۵۲ ه.ق همه عزپربی است. شاید عربی نوشتن جنبه رسمی آن نیز اهمیت بیشتری داشته است گرچه درمتون فارسی هم نوشتن سال تاریخ به عربی متداول بوده است. (شرح این کتیبه‌ها در این مقاله آمده است).

اما نکته جالب آن است که هرچه شبانکاره‌ای در استان کرمانشاه ونیز در سلیمانیه عراق زندگی می-کنند، کُردی صحبت می‌کنند، آیا زبان شبانکارگان فارس کُردی بوده است؟

افزون بر زبان شبانکارگان، زبان فارسی حداقل در بین پادشاهان آنها متداول بوده‌است. مثلاً ملک مظفرالدین محمد (دوره پادشاهی نامشخص — وی پس از ملک قطب الدین مبارز پادشاه می‌شود) درشعر و شاعری در زبان فارسی دستی قوی داشته‌است.

این پادشاه رباعی زیاد داشته است که فقط هفت رباعی و یک غزل او در کتابهای موجود آمده است و با کمال‌الدین اسماعیل هم مراوده شعری داشته و رباعی برای او می‌نویسد وکمال الدین اسماعیل بارباعی پاسخ وی را داده است. دو رباعی وی را در اینجا می‌آوریم

گر از پی ذلت هوی خواهی شد — از من خبرت که بینوا خواهی شد
بنگر زکجایی به چه کار آمده‌ای — می بین که چه می‌کنی کجا خواهی شد

*****

موران خط تو خط به خون آوردند — برما نگر که جمله چون آوردند
وز بهر نظاره جمالت صنما — هریک زدری سری بیرون آوردند

هم‌چنین نظام الدین حسن (دوره پادشاهی ۶۶۱ — ۶۶۳ ه.ق) شاهنامه فردوسی بزرگوار را می‌خوانده است.

شبانکاره‌ای نیز آورده‌است که سـلطان ابوسـعید(دوره پادشـاهی ۷۱۳ – ۷۳۶ ه.ق) قطعـه‌ای در وصـف خـود سروده بود که وقتی این شعر به ولایت شبانکاره می‌رسد،دست به دست می‌گشته است.(همان: ۲۸۶-۲۸۷)
با این مطلب کاملاً مشخص است که افراد باسواد شبانکاره زبان فارسی را خوب می‌دانستند.

پادشاهان شبانکاره که آنها را ملوک شبانکاره و امرای ایگ نامیده‌اند با به‌دست گرفتن قدرت توسـط یکـی از روسای شبانکاره به نام فضل بن علی بن حسن بن ایوب مشهور به خسنویه (fazluye hassanooye) گرفت (فضل‌الله شیرازی:۱۳۴۶:۳۵۱) و از سال ۶۴۸ ه.ق آل بویه را از بین برد و فـارس را و بنیـان پادشـاهی ملوک شانکاره را گذاشت .

از سوی دیگر مغشوش ترین دوره تاریخ ایران، تاریخ محلی پادشاهان شبانکاره می‌باشـد و بـا وصـف اینکـه دونفر از منشیان پادشاهان شبانکاره تاریخ آنها را نوشته‌اند اما ارقام تاریخ سـال را اعتمـاد نشـاید و ایـن موضـوع کاملا از فهرستی که از پادشاهان شبانکاره به دست می‌دهیم مشخص است.

در تاریخهای دوره معاصر، شادروان عباس اقبال تعـداد پادشـاهان آنـان را ۱۵،دکتـر حسـینقلی سـتوده ۲۰ و پژوهش‌های من تهداد آنها را ۲۲ نفر نشان می‌دهد .برخی از این پادشاهان مستقل و پارهای خراج گـذار بـوده- اند.

یکی دو سه نفر از آنان آثار بسیاری از خود به جای گذاشته اند. ملک مظفرالدین محمد هرمـز شـبانکاره را تـا خلیج فارس و ولایت هرمز گسترش داد.

در سال ۶۵۸ ه.ق . هلاکو خان که از ظلم و جور شبانکارگان با خبر شده بود لشکری برای تسخیر قلعه ایـگ (شهر دارالومان) فرستاد و محاصره و جنگ ادامه داشت تا در این جنگ ملک مظفرالدین محمد کشـته شـد و از آن پس شبانکاره جزو قلمرو ایلخانان شد و اینان در منطقه اجدادی خـود تـا سـال ۷۵۶ ه.ق حکومـت کردنـد و آخرین پادشاه آنها ملک اردشیر بود که در این سال به دست آل مظفر شکست خورد و ملوک شبانکاره با سـقوط وی برافتاد.

اسامی پادشاهان شبانکاره عبارتند از:

۱.علی – ۴۲۱ ه.ق

۲.امیر سلیمان

۳. محمد بن یحیی

۴.ملک نطام الدین حسن – ۴۵۹

۵. امیر حسن خسرو

۶.امیر اسماعیل

۷.ملک سیف الدین هزارسب

۸.ملک نظام الدین حسن دوم – ۵۹۴ تا ۶۲۴

۹.ملک قطب الدین مبارز ۶۲۴ تا ۶۵۴

۱۰.ملک مظفرالدین محمد

۱۱.ملک قطب الدین مبارز - ۶۵۸ تا ۶۵۹

۱۲.نظا الدین حسن – ۶۶۱ تا ۶۶۳
۱۳.نصرت الدین ابراهیم – ۶۶۲ تا ۶۶۴
۱۴.جلال الدین طبیب شاه – ۶۶۴ تا ۶۷۷
۱۵.ملک مظفرالدین – ۶۷۷ تا ۶۸۰
۱۶.ملک بهاءالدین – ۶۸۰ تا ۷۱۲
۱۷.ملک ناصرالدین محمود – ۶۸۹ تا ۶۹۲
۱۸.ملک غیاث الدین محمد – ۶۹۲ تا ۷۰۹
۱۹.ملک نظام الدین حسن – ۷۰۹ تا ۷۱۵
۲۰.ملک نصرت الدین ابراهیم – ۷۱۵ تا ۷۲۹
۲۱.ملک تاج الدین جمشید – ۷۱۹ تا ۷۳۸
۲۲.ملک اردشیر – ۷۴۲ تا ۷۵۶

ایالت شبانکاره – قلمرو پادشاهان شبانکاره که در کتاب‌ها ایالت و ولایت نامیده شده شامل شهرستان-های امروزی استهبان، داراب، فسا، نی ریزوگاه کرمان می‌باشد.

پادشاهان شبانکاره شهرهای ایگ (ایج و دارالامان) در دامنه کوه قهرتی، رزکان در ریشه همان کوه، گشناباد در شمال شرقی فسا می‌سازد که فقط ویرانه‌های شهر ایگ باقی مانده است.

بازماندگان شبانکاره – پس از سقوط پادشاهان شبانکاره در لابلای متون تاریخی تا اواسط سده‌ی نهم هجری قمری نامی از لشکر شبانکاره و مانند آن دیده می‌شود و دیگر اثری از آنان نیست.

در حال حاضر روستاهایی با یک شهر در ایران به نام شبانکاره می‌باشد:

۱.روستای شبانکاره جزو شهر مهنید ازشهرستان فیروز آباد در استان فارس. به نظر می‌رسد که پس از آواره شدن ۹۰ هزار نفر از شبانکارگان به منطقه مهیمند می‌روند.

در حال حاضر اهالی این روستا با زبان فارسی حرف می‌زنند و از لحاظ انسان شناسی جسمانی گونه نژاد کُردی ندارند.

۲. روستای شبارنکاره از بخش کوهک شهرستان جهرم از استان فارس-من هنوز موفق به پژوهش در این روستا نشده‌ام.

۳.شبانکاره از استان بوشهر-چون در آنجا کُردان پارس زندگی می کرده‌اند تردیدی نداریم که گروهی از شبانکارگان بدانجا رفته‌اند.

۴.در شهر شیراز عده‌ای با نام خانوادگی شبانکاره می‌باشند.

۵.یک تیره ترک زبان ایل قشقایی در فارس به نام شبانکاره است.

۶.در شهرستان توس از خراسان رضوی روستای شبانکاره وجود دارد.

۷.روستای شبانکاره از شهرستان روانسر از استان کرمانشاه صد در صد از لحاظ زبان و نژاد کُرد هستند.

۸.روستای شبانکاره از شهرستان جوانرود از لحاظ زبان و نژاد کُرد هستند.

۹. در سلیمانیه عراق شبانکارگان زیاد هستند.
۱۰.در ترکیه عثمانی در زمان سلطان محمد فاتح در سده نهم روستایی به نام شبانکاره وجود داشته است.
۱۱.در شهر سمیرم از استان اصفهان از کُردان شاخه‌ای به نام رامانی که یکـی از طایفـه هـای شـبارنکارگان بوده، زندگی می کنند.

آثار باستانی بازمانده از شبانکارگاه

سه قلعه، شهر گشناباد و شهر زرکان از آثار آنان از بین رفته است.آثار باقی مانده عبارتند از:
قلعه دارالامان با شهر ایگ (ایج) – که توسط نظام الدین حسن در سال ۴۷۷ ه.ق ساخته می‌شـود آن هـم در کوه قلاتی – به فاصله یک کیلومتری جاده استهبان به روستای کنونی ایج .
نتیجه پژوهش‌ها و مطالعات سه ساله نویسنده این مقاله از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳ از آثار شهر ایـگ (دارالامـان) به شرح زیر می‌باشد:
۱.چهار تاقی – روی مظهر چشمه بدره، در ارتفاع ۱۶۱۰ متری سطح دریا، چهار تاقی به نام ساختمان میـراب (مهراب) وجود دارد که مصالح آن از سنگ لاشه و ملات گچ می‌باشد.
ارتفاع این چهار تاقی بدون گنبد ۲۶۵ سانتی متر با گنبد ۶۲۳ سانتیمتر است.
اندازه ضلع شمالی و جنوبی آن از بیرون ۷۰۹ سانتیمتر و اندازه ضلع شرقی و غربـی آن ۵۱۹ سـانتیمتر اسـت که این اختلاف ناهمگون بودن اطراف ساختمان به سبب دستریز،کوه و شیب آن قسمت می‌باشد.
حوضی در داخل چهار تاقی در سنگ کنده شده که آب چشمه از شـمال شـرقی وارد حـوض مـی‌شـود و از جنوب شرقی آن خارج می‌شود.
کف چهار تاقی با پنج پله و ۱۳۹ سانتیمتر ارتفاع پله‌ها به درگاه آن می‌رسد به عبارت دیگر کـف چهـار تـاقی ۱۳۹ سانتیمتر از درگاه آن پایین‌تر است.
گوشه‌های داخلی ساختمان شمشه کشی شده و تزئینات گچی کمی دارد مه ساده است.
گرچه نظریاتی درباره این چهار تاقی ابراز شده که از دوره ساسانی یا دوره اسلامی است اما محـرز اسـت کـه اساس و بنیان از دوره ساسانی است و وجود این ساختمان در پیوند مسجد سنگی است.
۲.مسجد سنگی – در سمت جنوب شرقی چهارتاقی و چسپیده به آن، بنای قوسی شکلی در دل کوه کنده‌انـد که مشابه تاق بستان در استان کرمانشاه می‌باشد.
اندازه کف این تاق ۲۳۱در ۴۰۵ سانتیمتر و ارتفاع داخلی آن ۴۸۴ سانتیمتر می‌باشد و از پایین با شش پلـه بـه ارتفاع ۱۵۰ سانتیمتر به آن می‌رسند. در دیوار روبرویی محرابی در سال ۶۳۳ ه.ق . کنـده شـده و کتیبـه‌ای ایـن چنین دارد:
(بسعی الامیر الحاجب {چند کلمه در اثر فرسودگی و تخریب ناخوانا می‌باشد.}سفه ثلث {یک کلمه ناخوانـا - احتمالا ثلثین} ستمائه.)
بنابراین از این زمان است که به مسجد سنگی مشهور می‌شود.
فرصت شیرازی این تاق را مسجد ذکر میکند . استین آنرا از پیش از اسلام میدانـد. بیـر {bier} آنـرا سـبک اشکانی اما از دوره ایل خانی می‌داند(بیر:۱۲۷)

محمد تقی مصطفوی مطلب فرصت شیرازی را نقل می‌کند و آن را نیایشگاه می‌داند.

تردیدی نیست که اگر این اثر در دوره اسلامی ساخته می‌شد، از همان لحظه آغاز برای محراب مـی‌سـاختند. از سوی دیگر ابتدا محرابی در کنار پلکان ورودی آن در سنگ کوه کنده‌اند و سپس در تاق. ایـن اثـر بـه دلیـل مجاورت آب چشمه و سکه و سفال‌های دوره ساسانی که در این شهر به حد زیاد وجـود دارد بایسـتی از دوره‌ای از پیش شبانکاره به ویژه ساسانی باشد.

۳.جدول آب — آب چشمه بدره در جویی جریان می‌یابد و چند متر پایین‌تر از چهار تـاقی، چشـمه‌ی دیگـری وجود دارد که به جوی آب چشمه بدره وصل می‌شود و از میان تنگ به سوی دشت سرازیر می‌شود. بـرای ایـن جوی آب، درچند جا کوه را کنده‌اند و برای هم سطح کردن ناهمواری ها، سنگ چین کرده‌اند. گرچـه در بعـد از انقلاب این جدول را سیمانی کرده‌اند اما هنوز قسمت های از جدول قدیمی دست نخورده باقی مانده است.

۴.تعداد هفت آسیاب آبی با تنوره و اتاقک آن در مسیر جدول آب بر بدره — با توجه بـه ایـن‌کـه شـبانکاره‌ای تصریح کرده است ملک مظفرالدین محمد بن مبارز حدود سال ۶۵۸ ه.ق . «دو آسیاب همـه از سـنگ یکپـاره» در این محدوده ساخته است بایستی دو آسیاب نزدیک چهار تاقی باشد که احتمالاً از دوره ساسـانی پایـه‌گـذاری شده است .

۵.هسته اصلی شهر ایگ یا دارالامان شامل:

الف — چهار دیوار بلند مخروبه — دو دیوار در تنگ بدره، درشمال چهار تاقی، درارتفـاع۲۱۲۱متـری از سـطح دریا برای جلوگیری از حملات شمالی شهر .یک دیوار بر فراز کوه قلاتی و یک دیوار در دامنه کوه قلاتی .

دیوارها از سنگ لاشه و گل درست شده و آهک به آن مالیده‌اند. دیوارها به ویژه در محل‌هایی که مسـیر آب باران وسیلاب بوده تخریب شده است.

ب — خانه‌های مسکونی — بیشتر در شهر خانه‌های مسکونی از سنگ وگل در زیـر دیـوار دامنـه کـوه بـوده است که همه تخریب شده است.

پ — ساختمانی به به نظر می‌رسد دروازه‌ای برای نگهبانی بوده است .

ت — دو دروازه در دور دیوار شهر قابل تشخیص است.

ث — دو ایوان دست ساز

ج — قلعه ای مخروبه بر فراز کوه که حالت سنگر تدافعی داشته است.

چ — تهداد چهل برکه کنده شده در کوه و انتقال اب چشـمه بـدره از ارتفـاع ۱۶۱۰ متـری بـه ارتفـاع ۱۸۹۶ متری از طریق جدول ساروجی — ایجاد آباره، کندن کوه و تونل (یک به طول ۷ متر و دیگری ۵ متر) بـه چهـل برکه رسانده‌اند و پس از پر شدن آنها، شاخه های داشته به آب را به خانه‌های مسکونی می‌رسانده است.

این برکه‌ها در شیب تند کوه ساخته شده‌انـد. انـدازه بزرگتـرین برکـه هـا ۶۳۰در ۶۹۰ سـانتیمتر و ضـخانت دیوارهای آن ۱۲۰ سانتیمتر است. حداکثر ژرفایی آنها ۵/۴ متر است و اکثر برکه‌ها دارای پلکان مـی‌باشـند کـه احتمالا برای لایه روبی و شستن آنها تعبیه شده است.

مصالح ساختمانی برکه ها سنگ لاشه، کرباس و قیر می‌باشد و از بیرون با گـچ پوشـانده‌انـد. اکثـر برکـه‌هـا درپوش سنگی در طول ۱۵۰ تا ۲۰۰ و پهنای ۵۰ تا ۹۰ سانتی متر دارند.

همه‌ی چهل برکه در یک نقطه، یک مجموعه را تشکیل می‌دهند و همه از گل و لای چند سده پر شده‌اند.

ح – سنگ نبشته – دربالای چهل برکه در کوه چنین کنده شده است:

«حسن علی محمد سبحان تسع اربع سمانیه» که تاریخ سال ۶۴۹ ه.ق را دارد ویک نفر اظهار نظر کـرده کـه تاریخ ساخت برکه‌ها می باشد که بعید می‌نماید چه حتما نام پادشاه بایستی در این کتیبه ذکر می‌شد.

خ – هفت برکه – برفراز کوه قلاتی هفت برکه وجود دارد مه جدول آب ندارد و تردیـدی نیسـت کـه از آب باران پر می‌شده است.

د – جایگاه ساروج کوبی – چند جایگاه مانند هاون در دل سمگ کنده شده است.

ذ – در دامنه کوه، سفال زیادی ریخته شده است که از پیش از اسلام به ویژه دوره ساسـانی و دوره اسـلامی می‌باشد.

۶ – شهر زرکان – در کتاب‌ها از شهر زرکان نام برده شده که روبه روی دارالامان در دشـت و کنـار جـدول آب بدره قرار داشته و امروزه جز آثاری از مسجد و حمام که از هردو اندکی باقی است، اثری نمانده است.

۷ – کتیبه مسجد سنگی داراب – در مجد سنگی داراب که آتشکده آذرخش بوده است در دیـوار روبـه روی در ورودی از ملک مظفرالدین محمد باقی مانده است و تاریخ ۶۵۲ ه.ق . دارد و فقط در واژه "مظفرالدین محمـد" و تاریخ آن خوانده میشود (صداقت کیش، جمشید، " مسجد سنگی داراب "، مقاله منتشر نشده)

۸ – محراب مسجد سنگی داراب – به نظر می‌رسد واژه " مظفر" در کتیبه مراب مسـجد سـنگی داراب قابـل خواندن باشد و اگر این چنین باشد بایستی کار ملک مظفرالدین محمد باشد. (همان)

۹ – شبانکاره ای در شرح حال ملک مظفرالدین محمد بن مبارز مینویسد:

"در راه دارابجرد چهار صفه باچهار شبستان با پیش در و یا مردر وبا پیش تاقی از یـک پـاره سـنگ مفـرد بـر آورده که هیچ جای وصلی درزی نیست همچون پنیر فروبریده و در پهلوی آن دو آسیاب هم از سنگ یک پـاره ساخته هرکه بیند گوید به روزگار سلیمان ساخته اند و در هیچ ولایتی از ولایات شبانکاره نیست کـه او عمـارتی هم به دین وجه غریب عالی نساخته و اوقاف بسیار فرموده و نظر او همه دین و خیرات بوده‌اسـت(شـبانکاره‌ای، ۱۳۶۳: ۱۶۰ تا ۱۶۱)

گرچه در این متن می‌نویسد:"در راه دارابجرد " که آدمی به نسبت دارالامان آن را میسنجد و به اشتباه می‌افتـد اما با توصیفی ناقص که به دست میدهد مسجد سنگی داراب را با دو آسیاب آبی شـمال آن کـه بـه فاصـله ۵۰ متری مسجد سنگی است می‌گوید.

با وصف اینکه بیر بر این باور است که ساختمان این مسجد از دوره ایلخانی و شـبانکاره اسـت و بـا محاسـبه قبله و تطبیق با محراب آن تاکیـد مـی‌کنـد کـه از روز اول ایـن بنـا بـرای مسـجد سـاخته شـده اسـت. (بیـر، همان:۱۲۲).

اما تابلو میراث فرهنگی در کنار این اثر آن را آتشکده آذرخش می‌داند و نظر برطی دیگر پیش از اسلام بـودن این اثر را تاکید می‌کند. (صداقت کیش،جمشید، مسجد سنگی داراب، مقاله منتشر نشده).

منابع:

۱.ابن بلخی (۱۳۷۴) **فارسنامه ابن بلخی**، تحشیه دکتر منصور رستگار فسایی، شیراز، بنیاد فارس شناسی،

۲.استخری، ابواسحاق ابراهیم (۱۳۷۳) **ممالک و مسالک**، تهران، بنیاد موصوفات دکتر افشاریزدی.

۳.اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۴۷) **تاریخ مغول**، تهران: امیر کبیر، چ۳ .

۴.جواهری، پرهام (و) جواهری، محسن (۱۳۷۸) **چاره‌ی آب در تاریخ فارس**، تهران، گنجینه ملی آب ایران.

۵.شبانکاره‌ای محیر (۱۳۶۳) **مجمع الانساب**، تصحیح میر هاشم محدث، تهران، امیر کبیر.

۶.شیرازی،فضل الله (۱۳۴۶) **تحریر تاریخ وصاف**، به کوشش عبدالحمد آیتی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.

۷. صداقت کیش،جمشید (دکتر)، "**مسجد سنگی داراب**"، مقاله منتشر نشده.

۸. صداقت کیش،جمشید (دکتر)، **کُردان شبانکاره**، کتاب منتشر نشده.

۹. صداقت کیش،جمشید (دکتر) (۱۳۸۲) **کُردان پارس و کرمان**، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.

۱۰.روژبیانی، محمدجمیل (۱۳۸۵) "**امارات شوانکار الکُردیه فی منطقه فارس و اصفهان**"،تعریف شیرزاد.

روژبیانی،کاروان،سال سوم، شماره۳۰،آزار۱۳۸۵،صص۱۰۳-۹۸.

1.bier,lionel,"the masjid-I sang near darab and the mosque of shahr-i:rock-cut architecture of the il-khand
Period, iran, vol.xxiv,pp117-130

2.stein,aurel (sir)An archaeological tour in the ancient persis, Iraq, vol.Lll , no 2

بەشي لاتين

Bizava wergêranê di zaravayê kurmancî de li bakur û Tirkiyeyê:
hewleke şil di nav herriya çirr de

Ergin Opengin [*]

Kurte :

Helsengandineke berteng a warê wergera di kurmanciyê de çend layenên serekî nîşanî me dan. Me dît ku werara wergera kurdî heta dereceyeke bilind hevterîb bûye digel rewşa giştî ya roşinbîrî û weşana bi kurdî. Lewre destpêka ku bi motîvasyonên dînî ji layê mîsyoneran ve pêk hatiye, digel hewl û xebatên derdora Hawarê şiklekî roşinbîrî û zimanî digire ; lê belê, çawa veguhastina tecrûbe û tradîsyonê di navbera van du qonaxên navborî de pêk nehatibe, tesîra hewlên qonaxa Hawarê jî heta salên 80'yan nayêne dîtin. Di wê qonaxa sêyem de, bi îmkan û têgihiştinên nûjen rewta ku bal û hêza xwe dide ser wergerê di nav sê deheyan de, ji 12 zimanan, lê bi taybetî ji zimanê serdestên xwe ji tirkiyê, bi hejmareke girîng kitêban werdigerîne kurmanciyê û bi vî rengî tevkariyê di wê hindê dike ku dergehê edebiyat û nivîsevaniya cîhanî li kurmanciyê jî vebe. Lê belê, tehlîleke kurt nîşan da ku bizava wergerê di kurmanciyê de, di çarçoveya bêderfetî û bêpiştevaniya hukûmî û zanistî de li ser esaseke zêde-ne-qahîm bi rê ve çûye û diçe ; lewre prensîbên wekî zimanê resen di wergerê de û têgihiştineke esxerî ji prosesa wergêrranê gelek caran nebûne şertên edîtor û weşangerên kurd.

Peyvên sereke : Wergêran, zaravayê kurmancî, Edebiyata kurd Edebiyata Zarokan

---

[*] Nivîskar û Zimannas.

1. Destpêk

Yekem numûneyên wergerrê di kurmanciyê de, wergerra Mela Mehmûdê Beyazîdî ya *Şerefname*ya Şerefxanê Bedlîsî û hindek nusxeyên Încilê ne ku di duyem nîvê sedeya 19'ê de ji layê mîsyonerên rojavayî hatine encamdan[1]. Heke em vê diyardeyê di nava kontekst û çarçoveya siyasî û edebî ya wê çaxê de bi cih bikin û wisa tefsîr bikin, bêguman destpêkeke ne-zêde-dereng e. Lê belê, em dibînin ku van nûmeneyên pêşî rê li ber duristbûna tradîsyonekê venekiriye; lewre heta serê salên 80'yan, gava ku roşinbîrên kurd li Ewrûpaya rojava kelk ji derfetên sazûmanî û dewletî wergirtin û ji bo dabînkirina materyalên dersên kurdî di xwendegehan de dest bi wergêrrana deqên edebiyata cîhanî kirin, hîç hewleke birêkûpêk a wergêrranê xuya nebûbû li ser sehneya roşinbîriya bakurê Kurdistanê. Ev qederê sê deheyên dawî ne liv û bizaveke wergêrranê di kurmanciyê de aşkera ye. Lê belê, van hewlan heta niha şêweyê projeyên berfireh negirtibû, bêtir di çarçoveya hêz û şiyana kesê/a wergêrr de bû. Di demekê de ku Kurd bi zimanê xwe nedihatine perwerdekirin û kar û xebata sazî û dezgehên kurdî ya bi pênavê ziman û edebiyata kurdî tûşî kosp û astengên yasayî û praktîk dibû, bêguman zêde muhtemel nebû ku bizaveke sîstematîk û birêkûpêk pêk bihata. Herwiha, serincek bi ser serhatiya wergêrranê di kurmanciyê de diselimîne ku barûdoxa wergêrranê hevterîb bûye digel barûdoxa siyasî û civakî û roşinbîrî. Li ser vê paşxaneyê, em dê di vê gotarê de hewl bidin serhatiya wergêrranê di kurmanciyê de pêşkêş bikin û

[1] Li vir qesta me bi tenê kitêbên wergêrrayî ne; heke na di sala 1925'an de Încîlek bo kurdî tê wergêrran lê belê ji ber ku wergerreke birêkûpêk û têgihiştinbar nîne nahê çapkirin. Ji bo zanyariyên zêdetir bnr. Thomas (1990). Herwiha ihtimal e ku berî vê tarîxê wergerrên bi kurdî çap bibin, lê halê heyî zanyariyên di destê me de van berheman wekî nimûneyên pêşîn ên wergerra kurdî didêrin.

serinceke taybet bidine ser bizava wergêrranê ya piştî salên 80’yan da ku taybetî û layenên serekî yên hewlên wergêrranê her digel kêşe û girîftên ku ew bizav tûş bûyê destnîşan bikin. Lê belê, sereta, em dê awireke mêjûyî bidine ser pêşketin û werara zimanê kurdî û paşê munaqeşeyeke teorîk pêşkêş bikin ji bo ronkirina hindek layenan û herwiha ji bo dabînkirina bingeheke teorîk ku rê bide tehlîleke rêkûpêktir sebaret bi meyl û tercîhên wergêrr û edîtorên kurd.[1]

2. Awireke mêjûyî li ser pêşketina zimanê kurdî

Digel îslamîbûna herêmê bi sedsala VIII’an re, zimanê erebî piraniya fonksiyonên bilind ên zimanên herêmê zeft kirin; bi vî rengî, zimanê kurdî jî wekî zimanên din daket statûyeke duhemî. Hetta di xanedanên Kurdan ên sedsalên X-XII’an de jî dîsa zimanê kurdî bêtir wekî zimanê axiftinê maye di nav xelkî de (Nebez,2008: 58). Bi tenê digel mîrekiyên Kurdan ên sedsala XVI’an kurdiyê di nav derdorên arîstokrat ên rêveber de nirxeke diyar bi dest xist. Di vê çarçoveyê de, Bruinessen (1989: 43) dibêje ku tradîsyona edebî ya kurdî, di qesrên binemalên torin ên sedsalên XVI û XVII’an de dest pê kir. Ew barûdoxa ku li rûyê zimanî ve destxweş bû, kir ku nesleke şairan rabe ku berhemên xwe bi kurdî nivîsandin, ji wan Mela Ehmedê Bateyî (1414-1495), Elî Herîrî (1425-1541?), Feqiyê Teyran (1590-1660), Melayê Cizîrî (1570-1640), Ehmedê Xanî (1650/51-1707) û hwd. Lê belê, ev bizav û pêşketinên li malika zimanê kurdî, li jêr sî û sîbera serdestiya zimanê erebî û farsî bi rê ve diçû. Em dikarin vê qenaetê ji wan risteyên Ehmedê Xanî derbixin ku di *Mem Zîn*ê de gazindan li wê hindê dike ku zimanê kurdî bi şayanî xwe di rewacê de nîne; herwiha, rola zimanê kurdî ya bi hêsankirina perwerde û fêrbûna erebiyê

[1] Divêt diyar bikin ku di vê lêkolînê de em serincê nadin ser çawanî û rexneya wergerran ; hêvîdar în lêkolînên dîtir ronkatiyê bixine ser wî layenê girîng. Herwiha, wergerrên ku wekî kitêb bi kurmanciya bakur û li Kurdistana bakur, Turkiye û li Ewrûpa çapkirî mijara vê gotarê ne.

mehdûdkirî dîsa nîşaneya wê statûya duhemî ya kurdiyê ye[1]. Piştî rûxîna hemû mîrekiyên otonom ên Kurdan di duyem nîvê sedeya XIX'an de, kurdî, ji bilî hejmareke girîng a şairên ku bi piranî bi soranî dinivîsandin û xwedankarîgerî bûn di nav cemawerê de, bi esasî bû xem û barê wan cemiyet û komeleyên kulturî û siyasî yên Kurdan ku di dawiya sedsala XIX'an û serê sedsala XX'an de li Stenbol û bajarên din hatibûn vekirin. Herwiha, wê heyamê, kurdiyê statûya xwe ya duhemî di perwerdeya li medreseyan de jî parastiye. Dîsa wan heyaman, li Stenbol û bajare-merkeziyên din ên Rojhilata Naverast, yekem govar û rojnameyên kurdî hatine belavkirin. Di nav wê çarçoveya giştî ya roşinbîriya kurdî de, ji sala 1844'an heta avabûna komara Tirkiyeyê ya 1923'an, li Tirkiyeyê 20 kitêb hatine belavkirin (Malmisanij,2006: 18). Lê belê, li pey avabûna komarê, digel înqilab û sazkariyên salên 1924 û 1925'an[2], hemû fealiyetên bi û bo zimanê kurdî deryasayî îlam bûne û bi vî rengî, ber û bergehê kawdana zimanê kurdî, wate sazkariyên kulliyatê ku jiyana modern û bajarî dadisepîne, mecbûr ma li derveyî sînorên welatî rêya xwe bibîne.

2.1 Modernîzasyona zimanî ya kurdiyê

Xebat û xîretkêşiya Celadet Alî Bedirxan û Kamiran Bedirxan di serî de, ya ekola Hawarê bi giştî, ku li dor govarên *Hawar* (1932-1943), *Ronahî* (1942-45), *Roja Nû* (1943-46) û *Stêr* (1943-45) şikl û şêwe girtin, xaleke werçerxanê ne di kawdana bunyewî ya kurmanciyê

[1] Ferhenga menzûm a kurdî-erebî-kurdî *Nûbehara Biçûkan* (1683) ya Ehmedê Xanî û rêzimana erebî ya bi raveyên kurdî bi navê *Tessrîf* ya Elî Teremaxî (sedsala XVII'an) delîlên vê hizrê ne.

[2] Qanûn û sazkariyên wekî Tevhîd-î tedrîsat (1924), Rakirina xelîfetiyê (1924), girtina medreseyan (1924), Qanûna Takrir-i Sukûn (1925) ku li pey Serhildana Şêx Seîd (1925) hatibû birêkxistinû Şark Islahat Planı (1925) (Pîlana Isleheta Rojhilatê) ya nihênî, ji bilî muhtewa û karîgeriyên xwe yên din, detpêka yasayîbûna bêtehemuliya dewletê ne jî li hember zimanê kurdî.

de. Digel vê hindê jî, ji ber neyasayîbûn û marjînalîzasyona kurdiyê ya di qada giştî de, karîgeriya wan xebatan a di bikaranîna zimanî de li Tirkiye û bakurê Kurdistanê, heta serê salên 1990'an esxerî û kêm bûye. Bo nimûne, ji nivîsarên bi kurdî yên ku di govarên wekî İleri Yurd (1958), Dicle-Fırat (1962) hwd. de, ku wê çaxê bi tirkî derdiketin û carinan cih didane nivîsarên bi kurdî jî, diyar dibe ku nivîskar û edîtorên wan govaran zêde haydar nebûne ji normên zimanî yên ekola Hawarê. Wisa diyar e ku xebatên Bedirxaniyan şiyane du qonaxên pîlansaziya zimanî, wate destnîşankirina norman û kodîfîkasyon (tedvîn), pêk bînin, lê belê qonaxên sepandin û sabîdkirina normên zimanî pê re nehatine. Ji ber vê hindê, hejmara sercemê kitêbên ku di navbera 1923 û 1980'an de li Tirkiyeyê hatine belavkirin 20 e (Malmisanij, 2006: 19). Heyama piştî 1980'yan heta digihe serê salên 2000'an, navenda modernîzasyona temînolojîk a kurdî û darişţina meteryelên fêrkariya zimanî, diyasporaya Kurd a li welatên Ewrûpayê bûye, lê bi taybetî diyasporaya kurd a li Swêdê. Mirov dikare wê marjînalîzasyona kurdiyê û tevkariya diyasporayê di pêşketina zimanî de li ser hejmara kitêbên belavkirî jî bixwîne; zîra, di demekê de ku di navbera salên 1974-2005'an de li Swêdê 657 kitêb hatine belavkirin (Scalbert-Yücel,2007: § 24-31) li Tirkiyeyê hejmara sercem kitêbên ku ji 1844'ê heta 2005'an hatî belavkirin 632 e ku nîvê wan di nav pênc salên dawî de derçûne (Malmîsanij,2006: 22).

Digel rabûna qismî ya qedexeya xerîb û xeşîm a li ser bikaranîna kurdiyê li Tirkiyeyê, axirî berebere normên zimanî di nax xelkî de cihek ji xwe re bi dest xistin[1]. Zîra, serera çarçoveya kulturî û siyasî ya salên 90'an ku bi zext û tepeseriyê şikl girtibû, ji bilî avabûna navendên kulturî, enstîtûyên kurdî û weşanxaneyên ku bi kurdî jî kitêb

[1] Helbet, berî rabûna wê qedexeyê jî, di nav bergehê siyasî yê pir daxiraw de zimanê kurdî bi rêya weşanên deryasayî lê bi taybetî bi rêya radyoya Êrevanê qadeke giştî ya qismî bi dest xistibû.

belav dikirin, li Tirkiyeyê yekemîn rojnameya hefteyî ya bi kurdî jî dîsa di wê qonaxê de derçû. Herwiha, weşanên Med-Tv'yê, ku di 96'an de dest pê kir û hejmareke televîzyonên din dane dû, roleke pir hêsanker pêk anî lewre netîceyên hewlên sabîdkirina normên zimanî ketine nav jiyana rojane ya xelkî, û bi vî rengî, heta dereceyekê rol û kardeyên taze yên pratîk û perseptûel (hizrî) spartine kurdiya ku digel berbelavbûna jiyana bajarî û xwendingehan rewşa wê ya di nav jiyana rojane de pir hesas bûbû. Ev werar bileztir lêhat gava di 2002'yan de yasaya ku rê dida fêrkariya "zimanên herêmî" hate qebûlkirin. Vebûna dersên taybet ên zimanê kurdî[1], salane çapbûna zêdetir ji sed kitêban, zêdebûna televîzyonên kurdî yên peykî, wucûda qewî ya medyaya vîrtûel a kurdî, axirî birêkketina televîzyona dewletî ya bi navê TRT 6 di 2009'an de, fakterên serekî ne ku wê heyamê xwedankarîgerî bûne li ser normalîzasyona zimanê kurdî.

3. Wergerr û cûreyên wê

Jakobson (1959/2000:113) modêlekê pêşniyar dike bo jêkcihêkirina cûreyên wergerrê. Sê cûre wergerran bi nav dike: wergerra navzimanî (intralingual), wergerra di navbera zimanan de û wergerra di navbera sîstemên semiotîk de. Wergerra navzimanî, verêkxistina deqekê ye bi heman zimanî; wate, bi pêy profîla xwendevanan venivîsîna deqekê ye da ku ew deq berdest û xwendinbar be bo xwînerên wî zimanî. Bo nimûne, berhevokek ji çîrok û meselokên ku Mela Mehmûdê Bayezîdî di salên 1850'an de berhev kiribûn, heke îro jinûve bêne çapkirin pêwîst nake gelek bêne sadekirin û bi hêsantir bêne venivîsandin, lê belê, berhema *Mem û Zîn bi kurdiya îro*, ku bi amadekirina Jan Dostî derçûye, adaptasyoneke pir berfireh û pêdaçûyî ye ku peyv û wuşeyên wê heta dereceke bilind hatine nûjenkirin û derbirrînên stîlîstîk li

[1] Berî ku ev ders bi biryara rêveberên xwe ve bêne girtin, sertîfîkaya dersan dabûne 1179 şagirtan, û gava hatine girtin, 1780 şagirtên nivîsî hebûn. (bnr. Akin 2007).

zimanê nûjen hatine guncandin. Wergerra navbera du zimanan, li layê din, wergêrrana ji zimanekî bo zimanekî din e. Wate, ew cûreyê wergêrranê ye ku em bi rengekî asayî ji têrma wergêrranê têdigihin. Cûreyê sêyem ew e ku jê re gotiye wergerra di navbera sîstemên semyotîk de(intersemiotic translation), ku di vê de nîşanên zimanî bi rêya sîstemên nîşanên ne-zimanî têne şîrovekirin (Jakobson,1959). Bo nimûne, fîlmekî ku ji romanekê hatibe adaptekirin nimûne ye ji bo wergerra di navbera sîstemên semyotîk de. Di van hersê cûreyên wergerrê de jî amanc dabînkirin û pêşkêşkirina deqekê ye bi şêwazeke nû. Di gotara me de bi tenê cûreyê wergerra navbera zimanan dê bê lêkdan.

Lêre pirsyarek xwe dadisepîne sebaret bi wergerra di navbera lehceyên kurdî de. Gelo gava em deqeke edebî ji soranî vediguhêzin kurmanciyê, karê em dikin wergerr e an na? Diyar e edîtor û rewşenbîrên kurd nejidil in jê re bêjin « wergerr » lewre gelek caran navê wergerrê li berhemên ji soranî bo kurmanciyê hatî raguhestin nakin, bi tenê îfadeya «ji soranî» dinivîsin. Heke em li jêr roniya vê polîkirina Jakobsonî ya sêcûreyî meseleyê lêk bidin, em dê bibînin ku di cewher de karê ku wergêrekî ku ji îngilîziyê deqekê vediguhêze kurmanciyê û yê ku deqekê ji soraniyê vediguhêze kurmanciyê heman tişt e. Rast e ku qelibandina deqê ji soranî bo kurmanciyê dê bêserêşîtir û hêsantir be, lê belê gava ji soraniyê werdigerîne jî armanc ji wergerrê ew e ku deqa bi soranî bo xwînerê kurmanciyê bi heman naverok û muadiliya stîlîstîk berdest be. Wate, adaptasyonek nîne ku armanca wê hêsankirin û xwendinbartirkirina deqê be ji bo xwînerên kurmanciyê, belku her wekî deqa ku ji îngilîziyê tê wergêrran, venivîsandina deqê ye bi sîstemeke din a zimanî. Ji ber vê hindê, em dê di vê gotarê de berhemên ji soranî hatî veguhastin jî wekî wergerr hesêb bikin her wekî deqên ji zimanên din.

4. Wergerr di kurmanciya bakur de heta salên 80’yan

Pêşketina wergerrê heta dereceyeke mezin hevterîb bûye digel geşedana kulturî û zimanî. Kevntirîn wergerra kurdî nîşana wê yekê ye, lewre, yekem kitêba bo kurdî hatî wergêrran, Încîlek e, Încîla Matthew ku di sala 1856’an de bi elifbêya ermenî li Stenbolê hatiye belavkirin[1]. Mîsyonerên xrîstiyan ên ermenî ev kitêba ku di heman demê de yekemîn kitêba kurdî ya çapkirî ye, ji zimanê yûnanî wergêrrane. Her li dû wê, wergerreke din derket di sala 1961’an de ku ew jî şîrove û raveya Încilê bû û li Stenbolê çap bûbû. Navê wê Alfabece ye û bi kurmancî ye. Di wê kitêbê de armanc têgihandina zarokan e û agahî li ser tarîxa zimanê kurdî hene. Beşine din ji Încîlê Temoyê keşeyekî kurd-ermenî wergêrrane û American Bible Associationê ew sala 1972’an çap kirine. Herwiha, sala 1891’an, dîsa Încîl û mezmurên wê, bi wergerra çend keşeyên ermenî hatine belavkirin[2]. Komeke xebatê ku American Board of Comissions for Foreing Missionsê wezîfedar kiribû, bi xebateke dûrûdirêj Încîlên Matthew û Mark di 1922’yan de û ya Lûqa di 1923’yan de belav kirin (Thomas,1990 :216). Malmîsanij (2006: 18) diyar dike ku di navbera 1856 û 1923’an de sercem 7 wergerrên Încîlê bi kurdî hatibûne çapkirin ku hemû jî ji layê Ermenî û mîsyonerên rojavayî.

Ev Încîl ji aliyê saziyên mîsyonerên xrîstiyanî ve bi hevkariya digel Kurdan dihatine wergêrran û çapkirin û armanc jê ew bû ermeniyên di nav Kurdan de berebere bi zimanê kurdî emel dikirin îstifadê jê bibînin û ji dînê xwe veneqetin; herwiha, vegerandina Kurdên musulman bo ser dînê xrîstiyaniyê jî armanca wan wergerran bû.

---

[1] Dehqan (2009) sala çapkirina wê Incilê wekî 1965 dide, lê li ser nusxeya eslî ya kitêbê wek 1957 hatiye.

[2] Ji bo nirxandineke Încîla bi elifbêya ermenî ya bi kurdî, bnr. B. W. Stead, ‘Kurdistan for Christ’, *The Moslem World*, 10,3 (1920), rp. 247. Herwiha bnr. K. J. Thomas, ‘[Translations of the Bible into] Kurdish’, *Encyclopaedia Iranica IV* (1990), rp. 214.

Wergerreke din a kevn a Încîlê di 1947’an de, bi wergerra Kamuran Alî Bedirxan û Thomas Boisê keşeyê Domînîkan, li Beyrûdê, bi tîpên latînî û erebî hate belavkirin[1] û herwiha wan berhemeke bi navê *Metelokên hezretî Silêman* jî ji Îbranî wergêrraye (Thomas,1990: 215).

Dîsa yek ji wergerrên pêşî yên kurdî ji destê Mela Mehmûdê Bayezidî, di salên 1858-59’an de hat. Wî pişkek ji kitêba *Şerefname*ya Sherefxanê Bedlîsî, bi serenavê “Tevarîxî qedîmî Kurdistan” ji farsiyê wergêrra kurmanciyê. Dîsa di wan salan de rojhilatnas Peter Lerch di kitêba xwe de ya bi navê *Forschungen uiber die Kurden und die iranischen Nordchaldaer* (Li ser Kurdan û Xaldîyên Bakur yên Îranî) cih dide wergerra kurdî ya hejmareke çîrok û metelokên ji fînlendî û tirkî.

Di wê serdema mîsyoneran de wergêrrana tekstan ji endîşeyên zimanî bêtir bo xizmeta dînî bû. Gava li Stenbolê govarên cemiyetên Kurdan derdikevin hindek nimûne ji wergerrên helbestan tê de têne belavkirin û hew. Piştî Bayezidî, bo cara yekem di sala 1931’ê de, Erebê Şemo bi wergêrrana *Koçekê Derewîn* a Aleksandr Araratyan nimûneya wergerreke edebî û xwedanendîşeyeke zimanî pêşkêş dike. Heta digihe salên 80’yan, bi tenê hindek xebatên Celadet Alî Bedirxan, Kamuran Alî Bedirxan, Qedrîcan û Osman Sebrî têne pêş çavan. Celadet Alî Bedirxanî çîrokeke bi eslê xwe îngilîzî ji frensî wergêrra û di 1943’yan de li Şamê çap kir; Kamiran Alî Bedirxanî ji bilî Încîl û metelokên ku hatine behskirin, herwiha, 36 *Çarînên Xeyam* û gelek sûretên Qurana Pîroz û qederê 700 hedîs wergêrran û di Hawarê de beş bi beş belav kirin. Qedrîcanî jî beşin ji romaneke fînlendî bi navê *Di welatê zembeqê gewir* [gewr] *de* di hejmarên Roja

[1] Sînem Bedirxan diyar dike ku ew wergerr hêj nehatiye çapkirin ; lê di berhema navborî de (Thomas 1990) 1947 wekî sala çapê û Beyrûd wekî cihê çapê hatiye destnîşankirin.

Nû de belav kirin; herwiha wî çîrokek ji erebî jî di hejmara 13’an a Ronahiyê de belav kiriye.

Weku me gotî, serencama wergerra kurdî lazim e ji çarçoveya giştî ya edîsyon û roşinbîriya kurdî nehê cudakirin. Gava mirov li hejmara kitêbên ji duyem nîvê sedsala 19’an heta digihe salên 1980’an dinihêre, mirov têdigihe ku rewşa wergerra kurdî, ku wucûdekî yekcar zeîf heye, pir derasayî jî nîne. Lewre em dibînin ku edeb û çapa bi kurdî jî kêm zêde di heman rewshê de bûye; ji sala 1843’yan heta 1923’yan, sercem 30 kitêb, û dîsa ji 1923’yan heta 1980’an bi tenê 20 kitêb hatine çapkirin ku hemû jî piştî sala 1965’an derketine.

5. Wergerr di serdema nûjen de

Piştî salên heştêyî du qewimînên girîng bûn hoy û egerên wê hindê ku warê weşan û wergêriya kurdî ruh û dînamîzmekê peyda bike. Ya yekem ew bû ku hejmareke mezin a roşinbîrên kurd, digel derbeya (kûdeta) 1980’yan a li Turkiyeyê revîn bo Ewrûpayê. Bi xîretkêşiya wan roşinbîran, bi taybetî li Swêdê weşanxaneyên kurdî vebûn, govar û kitêbên bi kurdî derçûn û dersên zimanê kurdî di xwendingehan de bûne motîvasyon û mecbûriyetek ku berhemên pedagojîk bêne duristkirin. Qewimîna duyem jî, rakirina qismî ya qedexeya bikaranîna zimanê kurdî ya di weşanan de bû di 1991’ê de. Piştî wê tarîxê êdî li Tirkiyeyê bi taybetî li Stenbolê weşanên kurdî diyar bûn.

Me di lêkolîna xwe de sercem 211 kitêbên wergerr ên bi kurdî çapbûyî destnîşan kirin. Bêguman ihtimal e ji bilî yên me destnîşankirî, wergerrên din jî hebin, lê belê, gelek ji vê hejmara me dûrtir nabin; herwiha, heke hindek wergerrên me peydanekirî hebin jî ew nabin sebeb ku em ji yên destnîşankirî bi rê bikevin û meylên serdest ên warê wergerra kurdî destnîşan bikin. Bi giştî 42 weşanxane û saziyan wergerrên kurdî çap kirine, lê belê çendek ji wan bi zêdeyiya nisbî ya hejmara wergerrên çapkirî demûdest xwe ji yên din

cuda dikin: wekî, weshanxaneya Avesta, Nûdem, Apec, Lîs, Nûbihar, Evra-Han. Em dê li jêrî wergerrên ku piştî van xalên werçerxanê derhatine li jêr çend serenav û xalên lêkolînê lêk bidin.

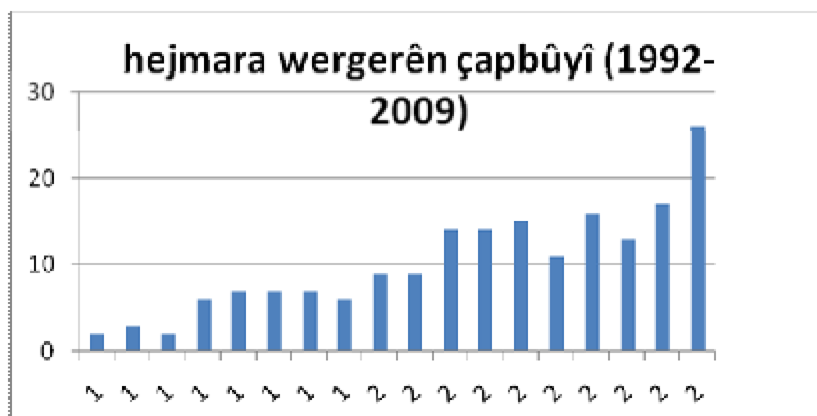
5.1 Hejmar û sala çapbûna wergerran

Di vê serdemê de, nimûneyên pêşiyê ji wergerra kurdî ya edebî berev dawiya salên heştêyan derçûne. Tablo 1. nîşan dide ku ji 1988'ê heta 1991'ê, bi tenê heşt kitêb hatine wergêrran. Piştî sala 1992'yê zêdebûneke aşkera tê ber çavan di hejmara wergerran de û heta sala 2001'ê hejmara wan digihe 58'ê. Lê bêguman di deheya dawî de, navbera salên 2002-2009, wergerra kurdî meydaneke gelek firehtir bi dest dixe û hejmara kitêbên çapkirî digihe 126'an. 19 kitêbên sala çapa wan nediyar jî dîsa di nav van du deheyên dawî de, lê bi taybetî di deheya dawî de derçûne.

Wergerrên kurdî yên sê deheyên dawî	
1980-1991	8
1992-2001	58
2002-2009	**126**
Sala çapê nediyar	19
Sercem	211

Tablo 1. Hejmara wergerrên ku di navbera qonaxên girîng de hatine çapkirin

Grafîk 1, ku hejmara wergerrên çapbûyî yên piştî sala 1992'yê rêz dike, nîşan dide ku wergerra kurdî, ji bilî çend salan, bi giştî sal bi sal berev zêdebûnê ve çûye. Lê piştî salên 2000'an êdî her sal zêdetir ji dehan kitêb hatine çapkirin.



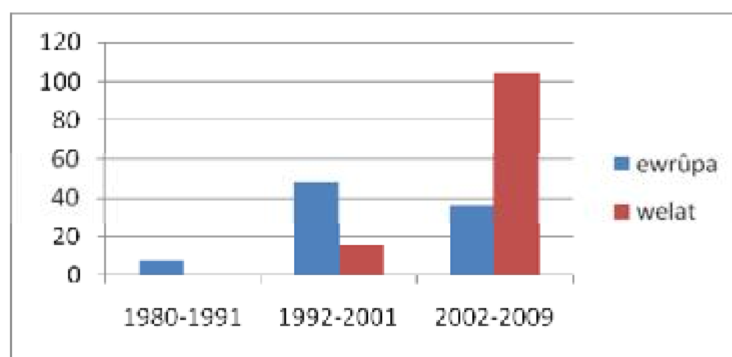
Grafîk 1 : Sal bi sal hejmara wergerrên kurdî

Piştî salên 2000'an, di nav komelgeya kurdî ya bakurî de werçerxanek pêk hat di gotara siyasî de û pê re têkoşîna bo ziman û mafên kulturî kete rêza pêşî. Her di wan salan de bi giştî di warê weşangeriya kurdî de liveke berçav heye û govarên kurdî jî lêk zêde dibin. Lewma ev hejmar nîşan didin ku wergerra kurdî ku pêşî bi pêngavên kurt û di nav çepereke pir teng de bi rê ve diçû, piştî sala 2004'an cihê xwe qahîmtir kiriye û di nav weşangerî û xwendevaniya kurdî de cihek ji xwe re terxan kiriye.

5.2 Destpêka li diyasporayê dewama li welatî

Berhemên pêşî yên bi kurdî li diyasporayê serê salên 80'yan derketin. Lê ji bilî hindek kitêbên zarokan, heta sala 1988'ê, gava ku *Şervanekî biçûk ê Vîetnamî* ji nav weşanên Roja Nû derçû, hîç kitêbeke wergêrrayî nehatibû belavkirin. Di demekê de ku li diyasporayê tovên wergerra edebiyata nûjen a cîhanî dihatine reşandin, wate di salên nevbera 88-91'ê de, li welatî ji ber qedexeyên li ser bikaranîna zimanî di qada giştî de hêj hîç hewl nedihatine ber çavan. *Grafîk 2* nîşan dide ku salên 90'an dibe heyamek ku tê de

zimanê kurdî bi rengekî ciddî xwe li warê wergerrê digire. Weşanên Roja Nû, Nûdem û Apec bi taybetî lez û serûberekê didine wergerrê. Dîsa di heman heyaman de, sala 1996'an, yekemîn govara wergerrê ya bi kurdî derdikeve bi navê *Nûdem Wergerr*. Wergerra ku heta hingî, ji bilî çend nimûneyan, di nav çarçoveya edebiyatê de mabû, digel hejmara yekem û dawî ya *Nûdem Werger*ê, xwe li deqên wekî rexneya edebî, zimannasî û hwd. ceriband. Piştî rabûna qedexeya li ser bikaranîna zimanî di asta yasayî de, li Stenbolê hêdî hêdî weşanxane û saziyên kulturî û lêkolînî yên kurdî vebûn û vê yekê digel xwe rê li ber derçûna wergerrên kurdî jî vekir. Bi vî rengî, derçûna çend dîwanên helbestan ji nav weşanên Avestayê bi qewlê destpêkekê ye bo wergerrên çapkirî yên kurdî li Tirkiyeyê.

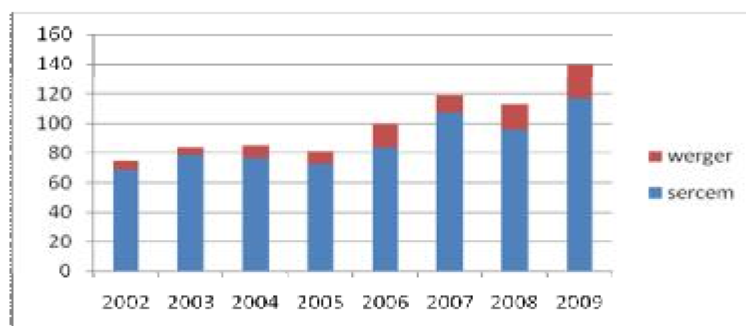


Grafîk 2: Werara wergerrên kurdî li diyaspora û li welatî

Bêguman, aşkera ye ku ev hejmara bilind a wergerran a li Ewrûpayê û hejmara nisbeten pir kêm a yên li Tirkiyeyê pêwendîdar e digel rewşa giştî ya roşinbîriya li wan herdu mekanan. Li Ewrûpayê tecrûbeyên Kurdan ên di warê weşangerî û govargeriyê û herwiha di perwerdeyê de rê dabû ku berhemên wêjeya cîhanî bêne wergêrran bo kurdî. Lê li Tirkiyeyê hem îmkanên çapkirina berheman pir kêm bûn hem jî cemaeteke xwendevanan ku wergêrrana wan deqan ferz bike zêde nedihate ber çavan. Dîsa jî bi giştî 15 kitêb hatine wergêrran û ji wan bi tenê çend lib, wekî versiyoneke kurt a Mirovên Hejar a Victor

Hugo û Qaqlîbaz a Richard Bach deriyeke cîhanî ne li ber edebiyata kurdî, yên din bi piranî berhemên nivîskarên soran in an jî yên nivîskarên kurd ên tirkînûs in ku bo kurdî hatine wergêrran.

Piştî gorrankariyên serê salên 2000'an, ku li jor hatine behskirin, li Tirkiyeyê hewlên roşinbîriya kurdî şikl û şêwazên kemilî wergirtin û meydana siyasî û civakî bû hoyê wê hindê ku serinceke taybet bikeve ser weşanên bi kurdî. Ev pêşketinên li Tirkiyeyê heta dereceyekê fonksiyona esasî ya weşangerî û wergêrriya li Ewrûpayê jê stand û di vê nisbetê de wergerrên li Ewrûpayê kêmtir lêhatin. Piraniya weşanxaneyên ku salên 90'an bi awayekî çalak bo wergerra kurdî dixebitîn hatine girtin û erkê wan kete ser milê weşanxane û saziyên li welatî, bi taybetî yên li Stenbolê. Lewma di navbera 2002 û 2009'an de li Ewrûpayê li dor 37 kitêb hatine belavkirin ku ev rêje, nisbet bi salên pêştir gelek kêm e. Lê belê ji grafîkê diyar e ku bi hejmara xwe ya ku digihe 105 kitêban, di vê qonaxa navborî de li welatî ji sercema salên berê zêdetir kitêb hatine wergêrran. Hejmara wergerran bi nisbeta kitêbên bi kurdî çapkirî diyar dike ku pişka wergerran, di salên ewil de dîsa pir kêm e lê piştî 2005'an dînamîzmeke din dikeve nav wergerra kurdî.



Grafîk 3: Nisbeta wergerran di nav sercemê kitêbên çapkirî de li Tirkiye û Kurdistana Bakur

Bêguman di vê yekê de pişka herî mezin ya weşanxaneya *Lîs*ê ye ku bêtir ji zimanê tirkî helbest û çîrok dane wergêrran û herwiha weşanxaneya *Avesta* ku bêtir berhemên soranî berdest dikirin bo

xwendevanên kurmancîaxêv lê herwiha hewleke taybet dida bo dabînkirina berhemên esasî li ser dîrok û komelgeya kurdî. Weşanxaneya *Bajar* jî bi wîzyona xwe ya xweser a naskirina edebê cîhanî bi zimanê kurdî û bi wergerrên ji zimanê resen nimûneyên girîng ji helbest û çîroka cîhanî dane wergêrran.

5.3 Çeşnê wergerran

Di nav kitêbên wergêrrayî de yek dikare çeşnên wekî helbest, çîrok, roman, mîtos, ceribandin, deqên dînî, biyografî, bîranîn, û bi hejmarên kêm jî be, lêkolînên warên zanistên komelayetî yên wekî dîrok û antropolojî bibîne. Em li jêr wergerran di bin sê grûban de tesnîf dikin: helbest, berhemên li ser esasê vegotinê/gêrranewe an jî wergerrên edebî yên ne-helbestî (çîrok, roman, biyografî, ceribandin, bîranîn hwd.) û wergerrên ne-edebî (lêkolînên dîsîplînên cihê û ceribandinên li ser dîrok, siyaset û hwd.,)

Çeşnên kitêbên wergêrrayî	Hejmara kitêbên çapbûyî
Helbest	39
deqên edebî yên vegotinî	140
deqên ne-edebî	32
Sercem	211

Tablo 2. Çeşnên kitêbên wergêrrayî

Diyar e ku deqên edebî, bi 179 berheman, bêendaze zêdetir in ji deqên ne-edebî. Deqên edebî yên ne-helbestî bi 140 berheman beşê herî mezin e û çîrok an jî novel (yanî çîrokên dirêj) xwediyê para herî mezin e. Koleksiyoneke çîrokên Edgar Allan Poe bi wergerra Samî Hezîl teşebusa herî dilêrane diyar e di wê barê de; herwiha çîrokên Çexov, Sadiq Hidayet, Samed Behrengî, Ezîz Nesîn çendek in ji çîroknivîsên wergêrrayî. Hejmara romanan jî pişkeke girîng e lê belê piraniya wan di şêwaza çîrokên dirêj de ne û romanên avaker ên edebiyata cîhanî bi tenê çendek in. Ji bilî *Navê min sor e* ya Orhan Pamukî, *Bîreweriya Laş* a Ehlam Musteganî, çend kitêbên Ernest Hemingway û Dostoyevskî ji wergerrên romanan in. Şano hêj jî warekî qels e, hejmara hemû deqên şanoyî 11 e. Hejmareke

antolojiyan jî têne ber çavan. Ceribandinên edebî qet nîne. Ceribandinên bi şêwaza deqên dînî, bi taybetî nivîsarên Elî Şerîetî û Mustafa Islamoglu têne ber çavan.

Rêjeya wergerrên helbestî nisbet bi çeşnên dîtir pareke girîng e. Ji wan beşek deqên helbestî yên klasîk û dînî ne, beşeke nekêm ji soranî ne wekî Ewdila Peşêw û Kejal Ehmed û beşeke girîng jî dîsa wergerra helbestên şairên tirk e. Helbesta rojavayî qewî cihê xwe nedîtiye di wergerra kurdî de, lê dîsa jî dîwanên T.S. Eliot, Ezra Pound, William Butler Yeats, ku bi wergerra Kawa Nemirî bûne kurdî, hewlên herî qewî diyar in di warê wergerra helbestan de.

Heçî warê deqên ne-edebî ye, bi tenê 32 berhem hatine wergêrran. Ji wan deh, wergerra berhemên Abdullah Ocalanî ne. Dehên din jî kitêbên li ser dîroka Kurdan û Kurdistanê ne. Wergerra lêkolînên akademîk bi çend nimûneyan ve sînordar e. Gava mirov berfirehiya meydana deqên ne-edebî anku dîrok, civaknasî, siyaset, û gelek hêmanên din ên zanistên komelayetî diîne ber çavan, ev hejmar pir kêm e bêguman. Bi taybetî di demekê de ku bi sedan lêkolînên li ser meseleyên kurdî ji nav weşanên weşanxaneyên kurdî lê bi zimanê turkî derdiçin. Bêguman gelek layenên vê kêmiya wergerra deqên lêkolînî hene, bi taybetî nebûna xwendevanên ku li bendê ne deqên lêkolînî bi kurdî bixwînin; herwiha, di gelek dîsîplînên zanistên komelayetî de zimanê kurdî bi awayekî ciddî nehatiye ceribandin û termînolojiyeke deqîq û tekmîl jê re durist nebûye. Berhemên heta niha hatî wergêrran jî bêtir îstifadeyê ji zimanê rojnamevaniyê dikin. Digel vê hindê jî, li pêş kêmasî û îhmalkariya di warê wergerrên lêkolînên zanistên komelayetî de pirsyarek xwe dadisepîne: Gelo ev awayê pêşketina nivîs û wergerra kurdî di heman demê de pesendkirina hewlên folklorîzasyonê nîne ku hêzên serdest bi sedan salan e dixwazin pêk bînin. Wate, gava zimanek di nav çend qadên diyar de hate zevt û hepskirin, rê venabe da ku ew ziman hemû

potansiyela xwe derbîne û têra hemû layenên jiyana takekesê hevçax û bajarî û xwendewane bike. Diyar e divêt ku weşanger, edîtor û wergêrên kurd fikr û helwêstên xwe dîsan bînine jêr pirsyaran û lê ron bikin.

5.4 Zimanê berdest wekî zimanê resen bo wergêriya kurdî

Wergerrên kurdî ji hejmareke zimanên cîhanê hatine kirin, wekî tirkî, swêdî, îngilîzî, farsî, danî û hwd. Tabloya li jêrî rêjeya wan zimanan a di warê wergerra kurdî de nîşan dide:

ziman	**hjm. berheman**		**ziman**	**hjm. berheman**
tirkî	97		danî	3
swêdî	24		elmanî	3
îngilîzî	18		kirmanckî	1
soranî	18		ermenî	1
farsî	12		norwêjî	1
frensî	9		swêdî-tirkî	8
erebî	9		tirkî-elmanî	1
rûsî	4		tirkî-îngilîzî	1
nediyar	1		sercem	211

Tablo 3. Zimanê ku berhem jê hatine wergêrran

Wergerrên kurdî bi giştî ji 11 ziman û ji 2 lehceyên kurdî hatine kirin. Deh berhem jî ji du zimanan pêkve hatine wergêrran; lê belê, di piraniya wan wergerrên ji du zimanan de zimanê eslî yê wergerrê tirkî ye û zimanê din bi tenê ji bo kontrol û tesdîqkirinê di prosesa wergerrê de cih girtiye. Bi vî rengî, hejmara wergerrên ji tirkî digihe 107’an; yanî zêdetir ji nîvê sercemê berheman ji tirkî hatine wergêrran. Swêdî, wekî zimanê welatê nû yê piraniya roşinbîrên kurd ên li diyasporayê, bûye çavkaniyeke adan ji bo wergerra kurdî. Îngilîzî digel ku yek ji wan zimanan e ku li ser Kurdan herî zêde berhem pê hatine nivîsandin û herwiha xwediyê kulliyateke bêbalûpal a edebiyata cîhanî ye, bi tenê

ji 18 berheman re bûye zimanê resen ê wergerrê. Soranî bi taybetî di warê helbest û çîrokan de zimanekî girîng e bo wergerra kurdî ku 18 berhem jê hatine wergêrran. Dîsa farsî, frensî û erebî bi rêzê 12, 9 û 9 berheman, ziman in ku reng dane nav wergerra kurdî. Çar lêkolînên ji rûsî bi wergerra Têmûrê Xelîl, girîngiyek daye zimanê rûsî di wergerrên lêkolînî de. Herwiha ji danî, ermenî, kirmanckî û norwêjî jî nimûne hatine.

Hejmara nisbeten bêhed bilind a wergerrên ji tirkî pêdivî bi çend şîroveyan e. Li Tirkiyeyê xwendevanekî asayî yê pirtûkên kurdî di heman demê de xwendewar e di zimanê tirkî de jî. Kurdîxwînekî ku nekare bi tirkî bixwîne ne muhtemel e û heke hebin jî awarteyî ne. Herwiha, ji ber ku piraniya xwendevanên kurdîxwîn heta astekê çûne xwendingehan, ku perwerde li xwendingehan bi tenê bi tirkî ye û dîsa ji ber ku piraniya wan xwendina zankoyê tewaw kiriye, reng e ji bo gelek ji wan xwendina bi tirkî pir hêsantir be ji xwendina bi kurdî. Di rewşeke wisa de pirsyar ev e: aya çi ye motîvasyon û pêdiviya wergêrrana berhemên ku bi tirkî berdest in bo xwendevanan?

Mentiqa wergêrranê ya bingehî, berdestkirina berheman e bo wan kesên ku bi zimanê resen ê wan berheman nizanin an jî nikarin pê bixwînin. Di cewher de, gelek rexne hene li ser esasê wergerrê bi xwe, ji ber ku hîç wergerrek nikare cihê deqa resen bigire; û ev yek di her halekê de kêmasiyeke esasî ye bo pratîka wergerrê. Gotineke latînî ya meşhûr heye di warê wergerrê de ku dibêje *traduttoire traditiore* wate, *wergêrran xiyanetkirin* e. Herwiha, Berman (1995: 42) dibêje ku «her wergerrek ji tebîetê xwe, yanî ji ber ku wergerr e, biqisûr e». Lê belê nebûna rêyeke din ji bilî wergêrranê rewayiyekê dide karê wergerrê. Belam nimûneya wergerrên ji zimanê tirkî bo kurdî têne kirin rewşeke cuda nîşan dide, ji ber ew pêdivî û neçariya ku rewayiyê dide karê wergerrê nîne li meydanê lewre heman berhem bi tirkî, yanî bi zimanekî ku ji wan re destxweştir e, berdest in. Diyar e wergêr û

weşanger ne li dû qetandina/çareserkirina kêmasî an jî pêwîstiyeke xwendevanan lê belê, li dû *berterefkirina kêmasiyeke*[1] zimanî bi xwe ne. Bêguman, di halê seferberiyeke wisa de endîşeyên estetîk û karzanî nabin eweliyetên wergêr û edîtoran, û ev yek bi xwe re hindek netîceyên xerab diîne ku em dê li jêrî behsê lê bikin. Kêşeyeke girîng ku ji vê rewşa behskirî derdihê, kêşeya wergêrrana ji zimanê duyem e, yanî wergêrrana wergerrê ye.

5.5 Helwêsta derbarê zimanê resen di wergerrê de wekî nîşaneya têgihiştina ji wergerrê

Rexneya zimanî ya wergerran derveyî çepera vê gotarê ye; lê belê, me divê çend têbîniyan derbarê zimanê resen ê wergerran û giraniya zimanê tirkî ya di sercemê berheman de derbibirin. Ji 211 berhemên destnîşankirî 36 ji zimanekî duyem hatine wergêrran; bi gotineke din, wergêrrana wergerrê ne. Hêjayî gotinê ye ku qederê 28 lib ji wan ji tirkî hatine wergêrran yên din ji swêdî û elmanî ne. Bo nimûne, berhemên nivîskarên rûs, îngilîz, elman û fars ên wekî Tolstoy, Dostoyevskî, Jack London, Bertolt Brecht, Nietzche, Elî Şerîetî, Samed Behrengî ji tirkî hatine wergêrran. Wisa diyar e ku tirkî îro bûye dergehek ku tê re berhemên edebiyata cîhanê dikevine nav zimanê kurdî. Çunku, diyar e yek ji her çar kitêbên ku ji tirkî têne wergêrran bo kurdî, bi eslê xwe ne bi tirkî ne lê ji zimanekî din hatine wergêrran bo tirkî. Rast e ku wekî weşanger li ser bergê piştê yê wan kitêban dinivîsin «ziman û pirtûkxaneya kurdî bi wergerra van berheman dewlemendtir» dibin; lê belê ev rewş di heman demê de îşaretê bi çend layenên hesas ên wergêriya kurdî jî dikin. Layenê

[1] Me ev têgeh ji gotara Remezan Alanî wergirtiye ku nivîskar bi vê têgehê ji bo meyla giştî ya di warê edebiyat û mijûliya zimanî ya kurdiyê de diîne û dibêje ku hesta mesûliyetê, ku hesta motor û karîger e di nivîskariya kurdî de, rêya derhatin û rabûna edebiyateke xwedanendîşeyên estetîkeke takekesî û heqîqî dixitimîne. Bo lêkdaneke berfireh bnr. Alan (2009: 11-18).

yekem ew e ku hesasiyeteke giştî sebaret bi wergerra ji zimanê resen nîne. Ji bilî weşanxaneyên wekî Bajar, Lîs, û ta radeyekê Avesta, weşanxane û edîtorên din xwediyê helwêsteke zelal nînin li dijî wergêrrana wergerran. Ev yek bêguman hevkat nîşana wê hindê ye ku meydaneke fireh a wergêriya kurdî durist nebûye ku tê de hebûna wergêrên xwedanê behreya wergêrrana ji zimanên cuda û ciyawaz rê bide danûstandin û munaqeşeyên çawaniya wergerran. Layenê duyem, tirkî ne ji ber hilbijartina wergêran a li ser esasê prensîbên zimanî û estetîkî û rêkûpêkiya wergerrên bi wî zimanî, belku ji ber ku tenya ziman e ku ew wergêr dikarin jê wergerran bikin bûye dergehê edebiyata cîhanî, yanî, bi tenê ji ber ku zimanê berdest e wergerr ji tirkî têne kirin. Bi vî awayî, wergerra kurdî mecbûrî zimanê tirkî ye û ev yek lewane ye zerermend be ji ber ku di karê hunerî de ne mecbûriyet lê vîn û daxwaza navxweyî ya hunermendî ye ku nirxê estetîk bilind dike. Herwiha, têgihiştineke wisa durist dibe weku zanîna zimanê tirkî bes e bo encamdana wergerrê ji vî zimanî. Yanî hevkat, rê li ber wê hindê digire ku feraset û qabiliyeteke wergerr û wergêran durist bibe di meydana wergêriya kurdî da. Layenê sêyem, ev hind wergerrên ji zimanê duyem nîşana wê hindê ne ku wergerra kurdî prêzeyeke erzan e bi wateya ku rêzlênegirtina prensîbên wergerra çak rewşeke asayî ye. Ji bilî van xalên giştî, layenên negatîf ên wergerra wergerrê li jêr hatine rêzkirin.

5.5.1 Wergêrrana ji wergerrê

Heke me qebûl be ku wergêrran ne tenê raguhastina peyv û hevokan e ji zimanekî bo zimanekî dîtir belku di heman demê de raguhastina cîhanbîniya zimanekî ye ku di nav awa û rehendên wî zimanî de ye, hingî divê bê teslîmkirin ku nivîskarek berhema xwe di nav çarçoveya îmkan û taybetiyên zimanê xwe de dinivîse; wate, nivîskar berhema xwe bi wê cîhanbîniyê dinivîse ku awa û rehendên wî zimanî jê re dabîn dikin. Taybetî û xweseriyên zimanan asteng in li ber wê hindê ku di navbera du zimanan de heveahengiyeke deqîq hebe ji bo

têgihiştin û derbirrîna rewşan. Gava wergêrek ji zimanekî deqekê werdigêrre, pêşî hewl dide cîhanbînî û derbirrîna, ku temsîla tefsîra nivîskarî ya rewş û rûdanê ye, di nav çarçoveya zimanê resen de têbigihe û di serê xwe de ron bike; paşê êdî dest pê dike muadilekê di zimanê xwe de peyda bike, helbet vê carê bi îmkanên ku zimanê wî/wê rê didinê. Lewma, gava em deqekê ji zimanê duyem werdigêrrin, êdî hîç karê me bi cîhanbînî û têgihiştina nivîskarî ya di çarçoveya zimanê wî de namîne, ji ber ku êdî di zimanê duyem de, wate zimanê ku deq bo hatiye wergêrran, tefsîr û formûlasyoneke din û cuda wergirtiye. Diyar e xweş û nexweş, wergêr çend behredar be û wergerreke çend kêrhatî jî be, her wergerrek digel xwe hindek taybetî û layenên deqa resen jê kêm dike, ev yek di tebîetê wergerrê de ye; herwiha, guhorîna cîhanbînî û tefsîra xweser a ku ziman pêşkêşî nivîskar û xwendevanan dike, serbixwe fakterên girîng in û delîlên wê hindê ne ku wergerra wergerrê rêyê li ber wê hindê digire ku wergerr ji karîgerî û potansiyelê xwe ji dest bide.

5.6 Edebiyata Zarokan

Edebiyata zarokan di nav nirxandinên li jorî de cih negirt. Heke em serinceke pir kurt bidin ser wergerra edebiyata zarokan em dibînin ku Swêd yanî diyaspora serkêş e di duristkirina kulliyateke berhemên edebiyata zarokan de. Bi taybetî weşanxaneya Apecê, di encama kar û hewlên wergêrên wekî Mehmûd Lewendî, Amed Tîgrîs, Mûrad Ciwan, Seyîdxan Anter û redaksiyoneke profesyonel a desteyeke nivîskar û rewşenbîrên kurd, zêdetir ji 65 pirtûkên zarokan ên ji swêdî hatî wergêrrann çap kirine. Yek ji projeyên herî girîng û birêkûpêk ên wergerra kurdî bêguman ev rêza pirtûkên zarokan a Apecê ye. Herwiha, weşanxaneyên wekî Nûdem, Avesta û Weqfa Kurdî ya Kulturî li Swêdê jî pirtûkên zarokan bi formateke ku xwendinê li pêş çavên zarokan şirîn bike çap kirine. Ligel vê hindê jî, kêşeya giştî ya nexwendewariya zarokên kurdî bi zimanê dayikê nahêle ku kulliyata pirtûkên zarokan bi rêk û pêkî erkê xwe bi cih bîne.

6. Netîce û lêkdan

Helsengandineke berteng a warê wergerra di kurmanciyê de çend layenên serekî nîşanî me dan. Me dît ku werara wergerra kurdî heta dereceyeke bilind hevterîb bûye digel rewşa giştî ya roşinbîrî û weşana bi kurdî. Lewre destpêka ku bi motîvasyonên dînî ji layê mîsyoneran ve pêk hatiye, digel hewl û xebatên derdora Hawarê şiklekî roşinbîrî û zimanî digire; lê belê, çawa veguhastina tecrûbe û tradîsyonê di navbera van du qonaxên navborî de pêk nehatibe, tesîra hewlên qonaxa Hawarê jî heta salên 80'yan nahêne dîtin. Di wê qonaxa sêyem de, bi îmkan û têgihiştinên nûjen, rewta ku bal û hêza xwe dide ser wergerrê di nav sê deheyan de, ji 12 zimanan, lê bi taybetî ji zimanê serdestên xwe, yanî ji zimanê ji tirkî, bi hejmareke girîng kitêban werdigêrre kurmanciyê û bi vî rengî tevkariyê di wê hindê dike ku dergehê edebiyat û nivîsevaniya cîhanî li kurmanciyê jî vebe. Lê belê, tehlîleke kurt nîşan da ku bizava wergerrê di kurmanciyê de, di çarçoveya bêderfetî û bêpiştevaniya hukûmî û zanistî de li ser esaseke zêde-ne-qahîm bi rê ve çûye û diçe; lewre prensîbên wekî zimanê resen di wergerrê de û têgihiştineke esxerî ji prosesa wergêrranê gelek caran nebûne şertên edîtor û weşangerên kurd. Herwiha, wekî xulase, pirsyarek ku divê edebiyat û nivîsevaniya kurmancî li xwe bike ew e: aya bo çî hejmareke navên wergêrên kurd nîne ku bi karê xwe yê wergerrê bêne pêş; yanî bo çi wergêr, bi wateya kesê an kesa ku bi şêwazekî herfeyî xerîkî karê wergêranê ye, durist nabe di nav Kurmancên bakur de ?

Têbînî:

1. Li vir qesta me bi tenê kitêbên wergêrrayî ne; heke na di sala 1925'an de Încîlek bo kurdî tê wergêrran lê belê ji ber ku wergerreke birêkûpêk û têgihiştinbar nîne nahê çapkirin. Ji bo zanyariyên zêdetir bnr. Thomas (1990). Herwiha ihtimal e ku berî vê tarîxê wergerrên bi kurdî çap bibin, lê halê heyî

zanyariyên di destê me de van berheman wekî nimûneyên pêşîn ên wergerra kurdî didêrin.

2. Divêt diyar bikin ku di vê lêkolînê de em serincê nadin ser çawanî û rexneya wergerran ; hêvîdar în lêkolînên dîtir ronkatiyê bixine ser wî layenê girîng. Herwiha, wergerrên ku wekî kitêb bi kurmanciya bakur û li Kurdistana bakur, Turkiye û li Ewrûpa çapkirî mijara vê gotarê ne.

3. Ferhenga menzûm a kurdî-erebî-kurdî ***Nûbehara Biçûkan*** (1683) ya Ehmedê Xanî û rêzimana erebî ya bi raveyên kurdî bi navê ***Tessrîf*** ya Elî Teremaxî (sedsala XVII'an) delîlên vê hizrê ne.

4. Qanûn û sazkariyên wekî Tevhîd-î tedrîsat (1924), Rakirina xelîfetiyê (1924), girtina medreseyan (1924), Qanûna Takrir-i Sukûn (1925) ku li pey Serhildana Şêx Seîd (1925) hatibû birêkxistinû Şark Islahat Planı (1925) (Pîlana Isleheta Rojhilatê) ya nihênî, ji bilî muhtewa û karîgeriyên xwe yên din, detpêka yasayîbûna bêtehemuliya dewletê ne jî li hember zimanê kurdî.

5. Helbet, berî rabûna wê qedexeyê jî, di nav bergehê siyasî yê pir daxiraw de zimanê kurdî bi rêya weşanên deryasayî lê bi taybetî bi rêya radyoya Êrevanê qadeke giştî ya qismî bi dest xistibû.

6. Berî ku ev ders bi biryara rêveberên xwe ve bêne girtin, sertîfîkaya dersan dabûne 1179 şagirtan, û gava hatine girtin, 1780 şagirtên nivîsî hebûn. (bnr. Akin 2007).

7. Dehqan (2009) sala çapkirina wê Incilê wekî 1965 dide, lê li ser nusxeya eslî ya kitêbê wek 1957 hatiye.

8. Ji bo nirxandineke Încîla bi elifbêya ermenî ya bi kurdî, bnr. B. W. Stead, 'Kurdistan for Christ', *The Moslem World*, 10,3 (1920), rp. 247. Herwiha bnr. K. J. Thomas, '[Translations of the Bible into] Kurdish', *Encyclopaedia Iranica IV* (1990), rp. 214.

9. Sînem Bedirxan diyar dike ku ew wergerr hêj nehatiye çapkirin ; lê di berhema navborî de (Thomas 1990) 1947 wekî sala çapê û Beyrûd wekî cihê çapê hatiye destnîşankirin.

10. Me ev têgeh ji gotara Remezan Alanî wergirtiye ku nivîskar bi vê têgehê ji bo meyla giştî ya di warê edebiyat û mijûliya zimanî ya kurdiyê de diîne û dibêje ku hesta mesûliyetê, ku hesta motor û karîger e di nivîskariya kurdî de, rêya derhatin û rabûna edebiyateke xwedanendîşeyên estetîkeke takekesî û heqîqî dixitimîne. Bo lêkdaneke berfireh bnr. Alan (2009: 11-18).

Çavkanî:

- Alan R. (2009). **Bendname**. Stenbol: Avesta.
- American Bible Society. (1857), **Injil Xode e me' Isa el Mesihe nevesandyn be deste Madteos Markos Luqas u Hanna**. [The Gospel of our Lord Jesus Christ written by Matthew, Mark, Luke and John]. Stenbol: American Bible Society Pub. No. 685.
- American Bible Society,(1953), **Incila Luqa [The Gospel of Luke]**. Bêrûd: ABS Publication No. 677B.
- American Bible Society,(1947), **Metheloke'n Hezrete Sileman [The Proverbs of Solomon]**. Bêrûd: ABS Publication No. 677p.
- Bayazidi M. M, (1986), **Tevarîxî qedîmî Kurdistan (Histoire ancienne du Kurdistan)**, Izdatel'stva Nauka, Glavnaja redaktsija vostocnoj literatury. Moskova.
- Berman A. (1995), **Pour une critique des traductions**, John Donne. Paris: Gallimard.

- Benjamin W. (1923), **The Task of Translator** (wergêrrana ji elmanî bo îngilîzî Harry Zohn, 1968). di nav de: Venuti L. (ed.) 2000. The Translation Studies Reader. London: Routledge, 75-85.
- Dehqan M. (2009), **A Kirmashani translation of the Gospel of John**. Journal of Eastern Christian Studies 61(1-2): 207-211.
- Jakobson R. (1959). **On Linguistic Aspects of Translation. di nav de: Venuti L.** (ed.) 2000. The Translation Studies Reader. London: Routledge, 113-18.
- Malmîsanij(2006). **The Past and the Present of Book Publishing in Kurdish Language in Turkey**. [Kitêba înternetî berdest e bi îngilîzî]: http://www.npage.org/IMG/pdf/Turkey.pdf (30 Gulan 2010).
- Oustinoff M. (2003). **La Traduction. Prais**: PUF [çapa sêyem a rastkirî 2009].
- Perrin I. (2000). **L'anglais: comment traduire ?.** Paris: Hachette.
- Peter L. (1857-1858), **Forschungen uber die Kurden und die iranischen Nordchaldaer**. St. Petersburg: Eggers.
- Thomas K. J. (1990), **[Translations of the Bible into] Kurdish, Encyclopaedia Iranica**. cild IV: 214.

Li ser Bingehên Felsefî yên Mem û Zînê

Dilşad Opengîn[*]

Kurte:

Tê heye ku “Xanî” di mesnewiyê de, wekî ku feraseta materyalîst îdia dike, bi uslûbeke diyalektîk nivîsîbe. Belam herwekî ku ev yek nabe delîlê materyalîstiya wî, wisa jî nabe bingehek bo felsefeya zal di Mem û Zînê de. Bi pêy heman mentiqê ye ku fîlozofên wekî Platon, Hegel, Kant û Farabî nabin materyalîst.

Ji ber klasîkbûna Mem û Zînê, em mecbûr in wê bi kelepûrê muşterek bizanin. Bêguman, her kesê ku bala xwe dide ser kelepûrê muşterek xwedanê mafê şîroveyê ye. Lê belê lêkdana meseleyê bi endîşeyên îdeolojîk an jî destnîşankirina wê wekî bingeh bo îdeolojiyan, dûr e ji her çi niyetpakiyê. Diyar e li rûyê paradîgmayên fikrî, nakokiyên mezin hene di wan hewlan de ku Mem û Zînê dikin tehlîleke dubendiyên çînî, xasma yên ku wê nêzîkî materyalîzmê, anku girîngtirîn argumana ramana felsefeya sosyalîst dikin. Girîngtirîn referansa Xanî Wehdet-î wucûd e. Diyar e gelek bikelktir e ku em ji qebûlên Xanî bi rê bikevin da ku tehlîlên pêbawertir bi dest me ve bên. Ji hemiyan pêştir jî, fikra ku divê bê qebûlkirin ew e ku Xanî ramanwerekî felsefeya îslamê ye. Piştî vê qebûlê, referansên din ên mesnewiyê bi xwe dê derkevine mexderê.

Serqise, gava em Mem û Zînê di nav çarçoveya wê ya tekmîl de lêk bidin, em dibînin ku ew fikr tê de serdest e ku mirov wekî bûnewerekî exlaqî hatiye û çareserkirina kêşeyên komelgeyî jî bi tenê dê bi rêya pirs û rapirsînên exlaqî mumkin bibe.

Peyvên sereke : Mem û Zîn, Xanî, felsefe, îdealîzm

[*] Mamosteyê felsefeyê.

Destpêk

(Mem û Zîn) her ji tebîetê xwe ve mesnewiyeke wisa bergeh-fireh e ku rê dide şîroveyên li ser bingehê gelek bîrên felsefî yên cihêreng. Lê diyar e ku halê heyî piraniya lêkdan û krîtîkên li ser vê berhema navhatî di çarçoveya gotara materyalîst de mehdûd in. Lêkolînên Izedîn Mustefa Resûl ên li ser Mem û Zînê û xebata H. Mem, ya ku Xanî wekî fîlozofekî dinirxîne, bi tenê du nimûneyên serekî ne ji wê gotara materyalîst. Bi ya boçûna materyalîst, Ehmedê Xanî, gava diyardeyên komelgeyî rave û teswîr kirine, kelk ji diyalektîkên materyalîst wergirtiye û helwêsta xwe ya edebî jî herwiha di nav çarçoveyeke diyalektîk de durist kiriye. Di nav wan xebatan de gelek caran beytên Xanî wisa hatine şîrovekirin ku tê de cudatiya çînên komelgeyî bêne tespîtkirin. Li layê din, şîrove û lêkdanin hene ku bêtir balê dikêşine ser wê hindê ku Mem û Zîn mesnewiyeke mîstîk e û şîroveyên li ser wê divê di çarçoveya wî çeşnî û kelepûra mesnewiyan de bêne dariştin(Alan,2006:19-50). Em dê li vir layê mîstîk ê Mem û Zînê qebûl bikin û bidin pêş; û beramber vê yekê jî, dê rexneyê li wan hewlan bigirin ku li dor cîhaneke fikrî ya sosyalîst hewl didin Mem û Zînê nêzîkî xwendin û boçûneke materyalîst bikin. Bi vî rengî, armanca me dabînkirina argûmanan e ji bo çespandina bingehê wê yê îdealîst.

Şîroveyên li ser bingehekî sosyalîst

Hemû sîstemên felsefî meylên xwe yên li ser meseleya hebûnê li dor du boçûnan rave kirine. Ev her du boçûn îdealîzm û materyalîzm in. Wate, bingehê boçûnekê an xwe dispêre materyalîzmê an jî îdealîzmê. Îdealîzm hebûnê bi giştî bi vî rengî rave dike: “Navê wan hemû sîstem û boçûnên felsefî ku şiûra di bin her şiklî de li gor madeyê wek yekemîn, bingehî û diyarker dihesibîne...” (Buhar,kosing,1999:195). Wê çaxê, ji bo îdealîzmê, bingehê hebûnê ‘îde’ an jî şiûr e. Di materyalîzmê de, ku rast li dijî van boçûnên îdealîst e, bingehê hebûnê

made ye. Pênaseya ferhengî ya materyalîzmê dê meseleyê rontir bike, lewre bi ya Buhr & Kosing (1999: 263) materyalîzm, “di felsefeyê de meyla serekî ya li dijî îdealîzmê... Berevajî îdealîzmê, di materyalîzmê de, made li gor şiûrê yekemî, bingehî û diyarker e; lewma materyalîzm, hemû ew meylên ku kêşeyên felsefî bi têgihiştineke madeger lêk didin di nav xwe de dihewîne” (Buhar,kosing,1999:263). Melûm e ku divê bingeheke Mem û Zînê ya felsefî hebe. Ew jî yek ji van her du boçûnên bingehî ye, wate, ew bingeh an made ye an jî şiûr e.

Izedîn Mistefa Resûl (2007), ku hêj jî li ser Mem û Zînê bisporê herî şareza tê qebûlkirin, di wî beşê kitêba xwe de ya bi serenavê “Perspektîfa komelgeyî li bal Xanî”, bi têgihiştineke materyalîst şîroveyên xwe lê kirine. Bi ya wî, aşkera ye ku Xanî cudatiya di navbera çînên komelgeyî de di qalibê berhema xwe de bi cih kiriye. Ev cudatî car di çarçoveya kedkar-dewlemend de û car bi rengê bindest-rêveber xwe nîşan daye. Yanî, bi ya wî Xanî xwediyê helwêsteke çînî ye. Vê helwêsta wî kiriye ku ew rêza xwe digel çîna kedkar bigire. Resûl diyar dike ku “hindek tespîtên Xanî, dişibin wê gotara ûtopîk ya di teswîrên sade yên wan şairan de ku dixwazin cudatiya çînî rakin û sosyalîzmê ava bikin.”(Mustefa Resûl,2007:150).

Diyar e ev hewlên Resûlî bala xwendevan û lêkolînan kêşaye, çunku em dibînin bûye armanca hindek rexneyan. Bo nimûne, Alan (2009) dibêje ku Resûl, bi tenê piştî rûpela dusedê ji kitêba xwe vedigere ser lêkdana layê mîstîk ê Mem û Zînê û dibêje ku “berî wê, mixabin bi îspatkirina gelperweriya Xanî û destpêka fikra kurdî ya sosyalîst mijûl e”(Alan,2009:23-24). Resûl nîvê kitêba xwe terxan dike bo danîna nêzîkatiyê digel feraseta diyalektîk. Axirî êdî li ber nezera Resûlî, Xanî di meseleya tehlîla çînî de xwediyê helwêsteke pir aşkera ye. Digel vê yekê jî, Resûl gelek caran diyar dike ku Xanî li ser baweriyeke îslamî ye û xwediyê ruhekî tesewwûf-perwer e. Bi taybetî,

berev dawiya xebata xwe, bi serenavên wekî tesewwûf, eşqa xudayî û şerîat aliyên tesewwûfî yên berhemê teslîm dike.

Ehmedê Xanî di edebiyatê de bi taybetî di çeşnê mesnewiyê de munaqeşeyeke siyasî û komelgeyî daye ber xwe û şexs û zumreyên siyasî jî xistine nav vê munaqeşeyê. Armanca wî bi vê munaqeşeyê, avakirina komelgeyeke îdeal e. Xanî dîtiye ku di nav gelên cîran de heta çi dereceyê mêtinkariyeke mirovî heye; herwiha, têgihiştiye ku li ba wan faydexwazî û şkestên exlaqî bûne sebebê pêkhatina şêlûbêla komelgeya bêedalet. Digel van hemiyan, bertengiya azadiyên ferdî û komelgeyî kiriye ku Xanî berê xwe bide duristkirina komelgeyeke îdeal. Tehlîlên wî yên komelgeyî eks û sîtava dubendiyên çînî nîne, belku hewla pêkgehandina tebeqên komelgeyê ye. Lewre divê nehê jibîrkirin ku Xanî ji zumreyeke perwerî û bijare tê. Xaniyê roşinbîrê bijare, ji helwêsta layengîriya fikra çînî zêdetir, nêzîkî fikra peymana komelgeyî ye. Resûl vê peymana komelgeyî na, lê peymana çînî qebûl dike: “Xaniyê ku li gelek cihan sofî, mela, feqîr û paşa jêk cuda dikirin, di daweta Sitî û Tacdînî de wan digihîne ba hev da ku qet nebe di meseleyên jêkhezkirin û evînê de bikarin bi hev re bin” (Mustefa Resûl,2007:127).

Dîsa H. Memê ku derheqê Ehmedê Xanî de xebatên serincrakêş dike, serincê dide ser layenên îdealîst û herwiha materyalîst ên feraset û fikriyata Xanî û îdia dike ku di Mem û Zînê de layê materyalîst ê Xanî zal e. H. Mem wê fikra xwe bi vî rengî derdibirre: “Wi (Xanî) îfade kirîye ku hêmanên zid tevlihev in. Digel ku naveroka felsefeya Xanî wekî fikra ramanwerên Aristo, Kant, Descartes îdealîzmî û materyalîzmî xuya dike jî, alîyê wî yê materyalî zêdetir giran e. Ew alîgirê determînîzmê ye û bi dîyalektê ve girêdayî ye. Encama bûyeran realîteyên hêzê yên zidan tayîn dikin. Dîtina encamê bi ceribandinê pêk tê”(Mem,2004:150). H. Mem di tespîtên xwe de wêdetir diçe û Xanîyî wekî ramanwerekî materyalîst destnîşan dike û heyraniya xwe ya bo Xanî li ser materyalîstiya wî derdibirre; lewre H. Mem diyar

dike ku “dema ku mirov li çax û mercên Xanî difikire, mirov heyran dimîne Xanî jî daringperest (materyalîst) e. Li gorî wî, sedema cudahîyan destpêka afirandina madeyan e. Ew dijberîya madeyan û afrînerê wan ji serî de qebûl dike. Lê belê li gorî wî mirov ji alîyê aqil ve tam serbixwe ye. Ji dijberî û nakokîbûna wan encamên derdixe” ”(Mem,2004:149).

Bi qenaeta me, ne durist e ku Xanî bi materyalîzmê ve tehlîl bikin û di vê çarçoveyê de profîla ramanwerekî materyalîst bidinê. Bêguman neheqî ye ku lêkolîner rabin ji Mem û Zînê, an jî ji hindek beşên wê, wate û şîroveyên li jêr xizmeta îdeolojiya xwe derxin û herwiha ji bo hindek rewtên felsefî referansan jê durist bikin. Diyar e ev endîşeya duristkirina referansan bo rewtên modern, bi taybetî bo Marksîzmê, rengê modeyê girtiye. Du nimûneyên ku Remezan Alan dide vê rexneya me piştrast dikin. Ji wan ya yekem, boçûna Faîk Bulutî ye, ku bi ya wî Xanî tehlîla komelgeya kurdî li ser esasekî materyalîst dike û “di wan çatarêyan de gelek caran îdia dike ku Xanî hem materyalîst e û hem jî wekî marksîstan di nav xweza û civakê de bi gelek caran yekîtiya tezadan keşif kiriye. Li gor wî, dema Xanî derbarê rewşa kurdan de pirsên vir de wê de ji îradeya îlahî dike, materyalîst e.”(Alan,2009:19-50).

Nimûneya duyem rewşa wan kesan e ku hewl didin layen û meseleyên wê serdemê di nav hidûdên çarçoveya têgehî ya marksîzmê de lêk bidin û pê rave bikin. Alan, derbarê M. Ayhanê yek ji wan kesan de diyar dike ku “... Navê beşeke pirtûka wî her tiştî eşkere dike: Emekçi Aydın Ehmedê Xanî’de Devrim Düşüncesi ve Mem û Zîn’de Kürdistan’ın Alt ve Üst Yapı Kurumları. Yanê Di Rewşenbîrê Kedkar Ehmedê Xanî de Fikra Şoreşê û di Mem û Zînê de Seresazî û Binesaziya Kurdistan” (Alan,2009:23-24).

Heke em bixwazin Xanî di bin banê fikr û rewtekê de bi cih bikin, lazim e vî tiştî li ser esasê qebûlên Xanî bi xwe bikin. Xanî qebûlên

xwe di ser û dawiya mesnewiyê de bi rengekî aşkera diyar dike, wan bi argumanên tesewwûfî qewî dike û herwiha bi navê Xwedê dest pê dike û bi heman rengî jî bi digihîne dawiyê. Qencî û edaleta mutleq a Xwedê, argumanên serekî yên felsefeya wî ne. Em bawer dikin ku rasttir e ku bingehên têgihiştina hebûnê li bal Xanî, di nav çarçoveya felsefeya Îslamê de û bi boçûneke tesewwûfî bêne lêkdan û ravekirin. Ji ber ku her wekî gelek şîrovekarên wî jî diçespînin, îmkan nîne ku mutesewwifiya Xanî bê înkarkirin. Lewma heke me qebûl be ku Xanî sofî ye, hingî em dikarin bêjin ku wî di ravekirin û têgihiştina hebûnê de bingeh li ser pêwendiya Xwedê-alem danaye. Di wê bareyê de, Demirli (2008:174) dibêje ku “li bal Sofiyan, di navenda têgihiştina hebûnê de Xwedê heye û ew fikr li ser şîroveyeke pêwendiya Xwedê-alem ava ye. Ev şîrove, alemê û meseleya afirînê bi Xwedê ve dispêre û li gor wê, ew pêwendî bi nasîna Xwedê çêdibe bi rêya nasîna dinyayê û bi wateya berteng bi rêya nasîna nefsa xwe di çarçoveya pêwendiyeke sebebiyetê de ku îmkanê dide bidestxistina zanyariyan derbarê Xwedê de(demirli,2008:174).

Fikra tesewwûfî ya di mesnewiya Xanî de nîşan dide ku ew mesnewiyeke mîstîk e. Lê belê, tê heye ku hizreke bi tenê li ser esasekî mîstîk bibe sebebê wê hindê ku temayên Mem û Zînê yên komelayetî û siyasî feramoş bikin. Bo Remezan Alanî, şûnpêyên tesewwûfê yên digel Xanî bes in ku mirov Mem û Zînê bi mesnewiyeke mîstîk bizanin, lewre nivîskar dibêje ku “Mem û Zîn ji aliyê qalib ve, cureyekî dewra xwe ye. Sadiqî hemû taybetiyên mesnewiyê ye: Girîzgeha wê bi tevhîd, mûnacad, na’d, medhiye û sebebê nezma kitêbê pêkhatiye. Her çiqas di medhiyeyê de pesnekî adetî tunebe jî, di şûna wê de rewşa kurdan a demê vegotibe jî û bi vê vegotinê pêlekê rakiribe jî, dîsa ji tradîsyonê bi temamî veneqetiyaye, ew pêla rabûyî, mesela bi pesnê Mîr daketiye. Beşa axaza qiseyê, eşqa beşerî ya ku merhale bi merhale ber bi ya îlahî ve kemiliye, ji xwe re

kiriye mijar. Û xetîme jî wekî hemû mesnewiyan bi daxwaza efûya qusûran qediyaye…”(Alan,2009:19-50).

Me berê jî got ku em muwafiq in digel fikra hebûna layenê mîstîk ê Mem û Zînê. Lewma qayde ye em munaqeşeya xwe bi têgihiştina têgeha hebûnê li bal Xanî pêdatir bibin.

Xanî ramanwerekî felsefeya Îslamê ye. Wekî peyrewê Îbnû’l-Arabî, Xanî li ser du layenên hebûnê radiweste. Ev herdu layen, bûnewerê îcbarî û yê mumkin e. Demirli (2008) vê meseleyê wiha ron dike: “ Di esasê hizra Îbnû’l-Arabîde hemû tişt xwe dispêre serekaniya îlahî. Ev xal di fikra Îbnû’l-Arabî de girîng e. Lewre Îbnû’l-Arabî û peyrewên wî, bûnewerê bi yek dizanin û li ser du layenên wê radiwestin. Di vî halî de cudatî divê di navên îlahî de hebe. Bi ya Îbnû’l-Arabî, cudatiya di tiştî de tê dîtin, ji dijberiya di navbera navên îlahî de ye(demirli,2008:194).

Ev beytên Xanî ku li ser bûnewer û afirênê ne, nîşanên wê hizrê ne. Serekaniya jiyanî ya hemû bûneweran an jî aferîdeyan xwe dispêre layenê yekem ê bûnewerê, yanî bûnewerê îcbarî (Ellah).

Cîhan û mirov, her tiştên xuya

Her afrîdeyên ji bilî Xweda

Hemyan bi te ye jîn û derbarî

Xwedayê jîna xuya û veşarî(Dost,2008:18).

Ji ber vê hindê palpişt û bingehê wê hindê nîne ku yek rabe bi tenê ji ber ku Xanî prensîbên zid bi kar anîne, şîroveyeke materyalîst bide fikrên Xanî. Reng e hewla têgihiştina Xanîyî di çarçoveya fikra Wehdet-î Wucûd de, ku ramana ravekirina bûnewerê ye li bal

fîlozofên Îslamê, meqbûltir be, ji ber ku wê çaxê em dikarin wî wekî xelekeke silsileya fikrî ya Farabî û Îbnû'l-Arabî bibînin. “Wehdet-î Wucûd bi şiklê herî sade wiha tê terîfkirin: hisêbkirina mumkin û îcbariyê wekî du layenên wê bi rêya hisêbkirina bûnewerê wekî yek û bêyî ku di nav layenên wê yên îcbarî û mumkin de bê jihevkirin. Pênaseya herî rast a Wehdet-î Wucûdê ev e. Her ev pênase rê dide têgihiştina rexneyên sebaret bi têgehê bi xwe jî. Ev pênase rê dide awêrkirin/wawartina têgeha Wehdet-î Wucûdê ji hizrên pê re pêwendîdar. Lewre hizra metafîzîk a fîlozofên Îslamê ew e ku bûnewerê wekî têgeheke aşkera ya di zihnê mirovî de bigirin û bi xêra wê bûnewerên mumkin destnîşan bikin”(demirli,2008:194). Li dor vê pênase û raveyê mirov dikare raveya metafîzîk a hizra Wehdet-î Wucûdê li bal Xanî di beytên jêrî de bibîne:

Te evqase tişt dan xuyakirin

Ev tiştên ciwan te peyda kirin

Te her tişt peyda kir ji nebûnê

Te ew bê bingeh anîn hebûnê (Dost,2008:18).

Di beyta yekem de, tê ravekirin bê ka çawa tiştên qabilî-hebûn (tiştên diyar), ku hêmana duyem a Wehdet-î Wucûdê ye, digel yê hebûna wî îcbarî (Ellah) dibe bûnewer. Wate, sebebê hebûna tişt û madeyê tişt bi xwe nîne belku bûnewerê îcbarî (Ellah) ye ku jixwe sebebê hebûna wê ye. Li vir, bi pêçevane digel feraseta materyalîst, Xanî, xwe naspêre tiştî, belku ji bo wî xal û palpişta xwespartinê, xwedê an jî îradeya xwedê ye ku ew bûnewerê peyda û laşdar dike. Di beyta duyem de jî bi rêya bikaranîna têgehên ontolojîk (wekî hebûn/nebûn) hewla çespandina Wehdet-î Wucûdê diyar e. Li vir, hatina tiştî ji nebûnê bo hebûnê, made an jî tiştekî din nîne, belku hebûn bi xwe ye. Bi taybetî, meseleya bingehê ku di tebîetê tiştî de ye,

bi rengekî ontolojîk li derveyî nîqaşê dihêle. Ji bo Xanî wucûda tiştî hewceyî bingeh û binetarekê nîne, yanî çêbûn û wucûd bi xêra tişt an jî cismekê nîne. Xulase, bûnewerê îcbarî dibe yek digel tiştên ku afirandine. Ev yekîtî, di kelepûrê Xanî yê fikrî de Wehdet-î Wucûd bi xwe ye.

Feraseta hebûnê ya li ser esasê Wehdet-î Wucûdê ji bo raveyan xwe dispêre felsefeya exlaqê. Jixwe Xanî jî mîna gelek fîlozofên şerqî û xerbî, mirovî wekî bûnewerekî exlaqî dizane.

Bingehê Îdealîzma Exlaqî li ba Xanî

Xanî, di nav çeperên cîhanbîniya xwe de, ji bo ravekirina diyardeyên komelayetî û siyasî feraseta îdealîzmê bi bingeh dizane û bi argumanên îdealîst hewl dide li ser wê bingehê pêda biçe. Xasyetên exlaqî ku Xanî dixwaze di zumreya rêveber de bibîne, ku di beytên li jêr de diyar in, ji wan nimûneyên serekî ne. Lewre, ji bo Xanî armanca serekî ew e ku bi rêya xasyetên exlaqî sî û sîtava vîna xwedayî û îdeaya çakiya mutleq li ser dinyayê bibîne. An jî bi gotineke din, li ba wî hewla gihiştina bi insan-i kamil serdest e. Insan-i kamil di tesewufê de bi vî rengî diyar dibe: “tenê bi çakkirina exlaqî mumkin e ku mirov bi rêya xwedûrxistina ji hebûna xwe bigihe zanyariya rast a derheqê xwe û alemê de. Piştî yekem hereketên zuhd û cizbê, gava tesewuf li dû meşruiyetekê bû di nav zanistên îslamî de, kamilbûna exlaqî wekî meydan destnîşan kiribû. Tenya meydana ku tesewuf pê re bête yekkirin an jî tê de binecih bibe, warê exlaq e û ev yek hîç neguhoriye. Li rexê din jî, bicihbûna tesewufê di nav meydana exlaqê de, hemû sûfiyan li jêr heman pênaseyê digihîne yek. Taybetiya ku sûfiyî dike sûfî, helwêsta wî ya derheqê exlaqê de û rêbaza wî ya pêşxistina exlaqê ye” (demirli,2008:284).

Li vir, mirov dikare ji perspektîfeke tesewufî re hewla gihiştina bi mirov û komelgeya azad bibîne li ba Xanî. Di vê hewlê de armanca wî ya yekem zumreya rêveberan e.

Fikra Xanî ew e ku geşedan û bayexpêdaneke edebî dê bi rêya lêxwedanbûna hakim û rêveberên xwedan-xasyetên exlaqî mumkin bibe. Diyar e Xanî li vir mesûliyetekê dispêre şaneyên mîr û hakiman lê digel vê mesûliyetê jî wazê ji wan naîne û ji wan bêhêvî nîne. Bi rengekî paradoksî, digel ku wazê ji mîr û hakiman naîne, wekî musebbibên bedbextî û bedhaliya Kurdan jî wan destnîşan dike.

Eger ku şerm e bindestiya wan

Şerm e bo kesên bi nav û nîşan (Dost,2008:36)

Wan rêveberan, xasyetên xwe yên exlaqî yên wekî dîndarî, nezaket, camêrî û dilêrî berdan, û dûr ketin ji çakiya exlaqî. Gava Xanî rexneyeke exlaqî li zumreya rêveberên çaxa xwe digire, xasyet û serfiraziyên pêşiyên wan bi bîr tîne. Lewma reng e nakokbar nebe ku em li dijî gotara sosyalîst bibêjin ku dubendiyeke diyalektîk a bindest-serdest nebûye, belku bi pêçevane, helwêsta wî li ser esasê spartina mesûliyetên exlaqî li rêveberan pêk hatiye. Xanî di beytên jêrîn de, wesfên exlaqî yên ku divê li ba rêveberan hebin bi vî rengî derdibirre:

Eger hebûya me yeki xweşmêr

Zimanşêrin û hem ji ciwanmêr

Next û qelenê dinê ye bexşin

Comerdî û nazikî ne, kabîn

Min bi zanebûn ji dinê pirsî

Qelenê te çî? Got: Serbilindî (Dost,2008:36)

Dîsa di van beytan de ku pesnê Mîrê Botanê dide, xasyetên exlaqî (camêrî, zanayî, dilêrî) wiha rêz dike:

Çavdestê comerdiya wî Hatem

Têkçûyî dilêrîya wî Rustem

Ji serfirazî, comerdîya wî

Comerdîya Hatem ma li dawî

Hişmendî rêk û pêkî, huner

Comerdî û hem zanîn û hem şer (Dost,2008:52)

Xaniyê ku peyrewê fikra felsefeya îdealîst a Platonî ye, bi dîdeke cudatir ji Platonî, sebaret bi çakiya exlaqî pirsên taze dike. Bi ya wî, nirxên exlaqî yên komelgeyê dûr ketine ji çakiya mutleq. Sebebê wê têgihiştina xerab a li ser nirxên exlaqî, ne di ya îdeal de ye, belku di pratîkên jiyana komelgeyî de ye. Tam li ser vê xalê Xanî xwedanê têgihiştineke cuda ye ji Platonî. Lewre li ba Platonî, çakî û bediya ruhî ne li derve belku di îdeayê bi xwe de ye.

Di vê çarçoveyê de Xanî bi şert û mercên komelgeya xwe û averêbûn û şêwiyana nirxî ya xelkê xwe ve dest pê dike. Xanî serê pêşî girîft û kêşeyên miletê xwe di dîmenê kêşayî de dane pêş. Diyar e rewşa gelê kurd û dîmenê şertên wê çaxê, kiriye ku Xanî pirsên li ser nirxên komelgeya xwe di nav dînamîkên komelgeya xwe de bigerre. Bi ya wî, heke Kurd digel xelk û împeretoriyên herêmê xweşhal nebin, ev yek bêtir ji ber dûrketina Kurdan e ji nirxên îdeal ên exlaqî.

Lewma ji bo pêkhatina başiyeke komelgeyî lazim e ev nirx jinûve bêne terîfkirin.

Netîce

Tê heye ku Xanî di mesnewiyê de, wekî ku feraseta materyalîst îdia dike, bi uslûbeke diyalektîk nivîsîbe. Belam herwekî ku ev yek nabe delîlê materyalîstiya wî, wisa jî nabe bingehek bo felsefeya zal di Mem û Zînê de. Bi pêy heman mentiqê ye ku fîlozofên wekî Platon, Hegel, Kant û Farabî nabin materyalîst.

Ji ber klasîkbûna Mem û Zînê, em mecbûr in wê bi kelepûrê muşterek bizanin. Bêguman, her kesê ku bala xwe dide ser kelepûrê muşterek xwedanê mafê şîroveyê ye. Lê belê lêkdana meseleyê bi endîşeyên îdeolojîk an jî destnîşankirina wê wekî bingeh bo îdeolojiyan, dûr e ji her çi niyetpakiyekê. Diyar e li rûyê paradîgmayên fikrî, nakokiyên mezin hene di wan hewlan de ku Mem û Zînê dikin tehlîleke dubendiyên çînî, xasma yên ku wê nêzîkî materyalîzmê, anku girîngtirîn argumana ramana felsefeya sosyalîst dikin. Girîngtirîn referansa Xanî Wehdet-î wucûd e. Diyar e gelek bikelktir e ku em ji qebûlên Xanî bi rê bikevin da ku tehlîlên pêbawertir bi dest me ve bên. Ji hemiyan pêştir jî, fikra ku divê bê qebûlkirin ew e ku Xanî ramanwerekî felsefeya îslamê ye. Piştî vê qebûlê, referansên din ên mesnewiyê bi xwe dê derkevine mexderê.

Serqise, gava em Mem û Zînê di nav çarçoveya wê ya tekmîl de lêk bidin, em dibînin ku ew fikr tê de serdest e ku mirov wekî bûnewerekî exlaqî hatiye û çareserkirina kêşeyên komelgeyî jî bi tenê dê bi rêya pirs û rapirsînên exlaqî mumkin bibe.

çavkanî:

- Alan, R. (2009). “**Di nav lepê şîroveyan de mesnewiyeke mîstîk**” Stenbol, Weşanên Avesta

بەشي لاتين

- Buhr ,Manfred / Kosing, Alfred. (1999). **Bilimsel Felsefe Sözlüğü.** Toplumsal Dönüşüm Yayinlari.
- Mustefa Resûl, Izedîn,. (2007). **Bir Şair düşünür ve Mutasavvıf olarak Ehmedê Xani ve Mem û Zin**, Istanbul, Avesta:. rp. 150.
- Mem H,(2004),**Tesewira Xaniyê Fîlozof. Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê**, stenbol.
- Demirli , Ekrem. (2008). **İslam metafiziğinde Tanrı ve İnsan**. Stenbol, Kabalcı Yay.:
- Dost, Jan. (2008), **Ehmedê Xanî Mem û Zîn Bi Kurdîya Iro**.Stenbol ,Avesta.

Di Pêkanîna Pênas da Pirsa Heyînî ya Wargeha Wêjeya Kurd

Dr.Yaşar Abdûlselamoqlu [*]

Kurte :

Di vê nivîsê de wêje wek wargeha pênas tê nirxandin û armanca me têgihiştina guhartoyên girêdan û pêywendîyên kanona edebîyatê bi dîskûrsa pênasê ve ye. Gotar, hebûna wêjeya kurdî di nav çarçoveya têgehên dijber; merkez-kênar de qebil dike û wek wilo jî, pirsên opozîsyonel wek merkez-kenar, qanon û dîskursa wêjeyî yekser wek pirsgirêkên pênasê dipejirîne. Cudatîya di navbera aîdîyet û pênas tê kirin, û wek lêgerîna pirsgirêkê; kurd di parastina dilsozîya aîdîyete de wêjeyeke zargotinî ya bêhempa afirandine, lê di warê pêkanîna pênas de ji ber problemên sereke yên wêjeya kurd, qels mane, di nav sînorên opozîsyonel de her di nav kriza xwe pênasandînî de dîtine.

Têgehên sereke yên tên bikaranîn

Di vê xebate de, têgehên mifteyî; wêje û nasname, dîskursa pênasî ya opozîsyonên dualîstîk, kanon, êdinbûn, merkez û kenar in.

---

[*] Unîversîteya Sofîa . Navenda Ziman û Kulturên Rojhilat

Pirsa Metodolojîyê

Pirsgirêkên wêje û ya pênasa kurdî di lêkolîn û jîyana akademîk de, wek wareke ku derdoreke teng eleqeder dike, tê dîtin, û wek "perîferî", bi gotina Xanî, wek "Kênar", an "çîya" paşguh tê xistin. Tercîhên wêjeya serdest wê her tim îxmal dikin. Di dema klasîk de, dîdara hakîm a merkezê, wêje wek yekpare dîtine, ango, her rûdawên wêjeyî wek rengeke yekpare a wêjeya klasîk hesibandine. Hertişt tabîyê yekparetîya îlahî ye, "rengên xwecîh" an "ji rêderketî" an jî "bêqiymet" in. Ji ber ku, lêkolîner hertim di du "Vebêj an Çîrokên Gewre" de ne, û hertişt di sîya vê Çîroka Mezin de versîyoneke teqlîtkar an xerabbuyî ye. Prensîpa kanonî yan ji "rastîya" wê, xûsûsîyeta tradîtsiyonalî ya kûltûrên rojhilatî tayîn dikin, Invarîyanta kûltûra tradîtsîyonalî du alîyen wê henin; sînkronî (avaya kûltûra tradîtsiyonalî) û dîaxronî (avaya transmîsyona wê)."Di danûstanên sînkronî de sîstema kûltûra tradîtsîyonalî xwe wek yekîtîyeke hîyerarşîkî yê organîk dide xuyakirin." Metnên ku di sosyûma heyî de bikartên tev di dora qanûna olî de kom dibin (Bûdayî, Konfûçyusî, Vedî, İslamî û hwd.) yê ku di rola xwe yê merkezeke taybetî de sîstemeke ruhani ya wê kûltûr u wêjeyê tayîn dike.

Di wan salên dawîn de, di merkezên lêkolinên Rojhilatnasiyê de, her diçe zêdetir metoda tîpolojîk tê bikaranîn. Di saya wê de çawa ku taybetîyên cihanî ya kûltûrî, her weha tîpên wan yên cûda yên ku bi heyama dîrokî û herêma etno-kûltûrî ve girêdayîne tên tespîtkirin.

Çi mixabin, di lekolînên wêjeyî û kurdolojîk de metoda miqayesekirin a bi wêjeyên din nayên kirin. Pircaran, ew di çarçova tîpolojîya wêjeyekê de tê hesibandin, taybetmendîyên wê nayên zelalkirin, yan jî, yekser wêje an kultura kurdî di xwe de girtî tên lekolandin. Metodolojîyeke esensîyalîst tê bikaranîn. Wêjeya dema klasîk a kurdî bêmiqeyesekirina bi wêjeya farsî u bi yên din nikare bê zelalkirin.

Bêguman, gava ku li ser wêjeya klasîk tê axaftin, divê em Tîpolojîyeke wêjeyeke klasîk bînin berçav ku ew ji bo cîvakên misilman wekhev e. Di vê de Qur'an Pirtûka Sereke û çavkanîya

metnên qanonik a wêje ye. Ango, wêje bi vatinîyeke tesvîr û şîrovekirin a bingehîn a olî ye.

Lê, li vir, divê bêgotin ku çêbuna qanona îlahî a wêjeya kurdî ji ên erebî û farisî derengtir maye û lewra ne di merkezê de, lê her di Kênarê de xwe hestkiriye. Wêjeya kurdî ya klasîk di navbera wêjeya gelerî ya kurdî û ya wêjeya klasîk a îslamî de digere. Sembol, hema, mana, mecaz, heqîqet hem pir xezayi, dinyayi, hem ji metafizik u ruhani ne. Çêbuna Wêjeya neteweyî hertim di nav wêjeya qanona îlahî de dest pê dike, pircaran sembol, hêma, mana û mecazên wê bikartîne. Lewra, di wêjeya kurdî de Xanî hem di çarçovaya qanona îlahî ya klasîk de ye, hem ji wek pêşengê destpêkirina qanona neteweyî ya kurd e. Pênasa neteweyî, di destpêkê xwe de ji hedê xwe zêdetir, pênaseke tesawirî ye. Berê her tiştî di ziman de tê honandin. Ew kirde, ew sûbje û pênasa dema modern a ku me qala wê kir, di heyama neteweyi de, xwe di beranberkirina bi nasnameyên êdinan de, di neynîka êdinan de dihonîne. Lê, di beranberkirinê de pircaran tê dîtin ku “tiştek kêm dimîne”, “tiştek ne wek ê xelqe ye”, lewra di vê demê de, hingê, pênas ne “jixwe ber ve tê famkirin”, ne tişteki weka danîneneke tradîsyonel ji demên berê ye, ango ne wek aîdîyetê ye, hingê ew tê xeyalkirin, divê bê gotin ku takekes êdî di avakirina pênasa xwe bi xwe de çalak e. Lewra, modernîte, wek çalakbûna kirde ango takekes ji tê binavkirin. Wa ye, girêdana organîk a pênas bi ya wêjeyî re, yê ku wek hewcedarîyeke sosyolojîk vê ferz dike, li vir e. Jîyan êdî di peyva helbestîn, di pexşana peyvê de diqewime, ew rêzkirineke nik rastî ye, çawa ku Heîdeger hez dike her li ser helbestên Hoderlîn dibêje; “Ew tiştên ku dimînin, wan ji şaîr çêdikin. Berhema hûnerî – biqasî ku vekirina asoyên dîrokî yên çarennûsê ye, ew dibe bingeh avêtinek bo doza rastîyê. Ango ew çalakîyek digel ê ku dinyayeke dîrokî û yê kûltûrî xwe serrast dike, di yê ku “mirovayîyeke” dîrokî ya taybetmend, xetên taybetî yên ezmûna xwe li ser dinyayê dibîne, ew di wêjeya neteweyî de di peyvê de tê çêkirin. Lewra qewimandinên di peyvê de, di zimên de qewimandinên realîteyê ne. Bi gotina **Heîdeger Dasîen** her xwe avetineke li asoya zimên e. Di heyînê de rastî diqewime, bi rêya ziman diqewime.

Pênas

Beri ku qal pênasa bê kirin, ez dixwazim di navbera pênas û aîdîyetê de cudatîyek bikim. Bi ya min pênas di dema neteweyetîye de dest pê dike, serdest dibe, berê wê de aîdîyet heye.

Her wêje wargeha avakirina pênas e. Lêgerina xwe naskirine wek çavkaniya wêje kare bê hesibandın. Pênas du aliyen wê henin; yê real u yê mixeyali. Wêjeyên bijarte di demên kriz an pirsgirêkên Pênasi de hatine afirandin. Wêje, pirsgirêkên pênasi yên real kompense dike, wê bi rêyên huneri teva dike. Pênas vektoreke retrospektîv e – û di her du hal de jî tradîtsîyon xwe wek avayeke îroya porblematîzebûyî de dibîne. An pênas têgeheke krîzê ye, ew di qada problematîk a nelihevhatinan de xwe digihîne. Benedîct Anderson, yê ku nîşan dide ku pênas li ser esasên awayeke xeyalî ya neteweyî hatine çêkirin, wêje û qanona wê jî wek perçeyên sereke ya wê dîyar dike. Diskursa pênas ê hunermendê heye û ew hewl dide tesawira xwe ya pênasînî bike ya rastîn. “Cudatir ji pisporê zanîstê, danerê wêjeyê, xwedî derfeteke ku rengên cuda pêk bîne, bi dem û warê ve “bileyize”, herweha ew kare hezarûyek fêlbazîyan di hewldana bidestxistina bersîvên pirsa “kî me ez?” de bikartîne. Tu pênas nikare, bê wan her du aliyên xwe ve têkuz be; ji bo her pênas, bi taybetî, di dema modernîteyê de konsepta ji aliyê xwe pê nasandinan ve pênas ne bi tenê ew e ku di rabirdû de maye, lê herî hindik ewqas jî ew potansîyela dînamîk a xwe ji nû ve avakirinê ye; ango bi rêya mixeyalîte, ramandin, îmajînasyonê. Li gor vê mixeyalîteyê pêwîstîya xwe avakirina pênasî heye, ji ber ku, ew di nav krîzê de ye. Ew nikare pêwîstîya kesên ku xwe pê didin nasandin, bide. Wa ye, bi vî ve wêje dibe wargeha sereke a ku em dixwazin ew pênasa ku dile me pê re ye, wê avakin. Dîskûrsa wêjeyî a pênasîn wer piştê demekî dibe perçeya real a pênasê.

Pirsa Qanon – “Da çêbitin der dil tereb/Turk û Ecem, Rom û Ereb/Guh din bi qanûnê edeb!/Ser ah û kovan û keser.”

Ez Qanonê wek danîna hin qeîdeyên binavkirî yên ku di hawîrdora xwe de xeleqên bi berxwevekêş pêktînin, dibînim, ew “tiştê ku bi nirx e li gor wan qeîdeyan dipîve. Qanon berhemên ku ne di pêy wan

qeîdeyan de ne, der ê bi nirx de dihêle. **Brûns** dibêje ku, “Deqek, metnek a ku aîdê qanonê ye, li ser kesên ku hikmê wê dipejirînin de dibe xwedî desthilat.” Wateya qanonîkirin, binxetkirina otorîteya vê metnê di nav cîvata xwe de ye. (Brûns, 1984: 464). Girîngîya van metnan ne bi tenê di naverokên wan de ye, dibe ku berê hertiştî, di bandora ku dikin de be. Mîletek kare li herderê cîhanê belav be, lê di saya pirtûkên vê qanonê de, pênasa wê nikare ji holê rabe. Herçendî, otorîteya wê nayê darizandin jî, şîrovekirin, hermenevtîkayê qanon li wargehên cuda, ji çarçova, kontekstên cuda re adapte dike û bi vî awayî wê hê bi xurttir dike. Qanon, yên ku wê bibîrtinin û didomînin, ango pey metnên wê de ne, peywendîyên wan bi civatê re meşrû û legîtîme dike. Di vê wateyê de, metnên qanonî ji bo miletekê, ji destûrê, ordîyê zêdetir, hebûna pênasa wê mîsoger dike, lewra ye, Cîzîrî, bi hesta dramatîk, wê wek **Qewz** binavkirîye, û gotîye; “**bi Qewza Şîrazî tên”**.

Eger, em li gor Qurana îlahî binirxînin, qanon qeîdeyên îmanê ye, wateya norma heqîqetê ye ku hatîye bivahîkirin. Qanon, yasaya ku ji kesên ku lê bawerdikin re, şêwe û çawatiya tevgerînî pêş wan dike, ji wan re pîvan û standartan datîne.

Qanonên wêjeyî otorîteya hîn metnan seqemgîr dikin, yê tê pejirandin, ji yê nayê pejirandin, yê wêjeyî , ji yê ne wêjeyî cuda dikin; kewneşopîyeke diparêzin, îroyê bi serkeftinên rabirdû ve girêdidin, alîkariya pêkanîn û parastina pênasa miletekê dikin, çîrokên miletekê di nav hîyerarşîyên bi dûzan de tesnîf dikin. Qanon, wargeheke textûal, metînî ya berdewamî ya îdeal a ku pênasa xwe têde pêyda bikê ye.

Ji bo ku Qanon, likêr be, û kanîbe kar bike, pêwîstîya bi zimaneke “mirwarî” a ku Xanî qala wê dike hatibe avakirin, û xwedî hîn otorîteyên dehayîn ên avakar be. Ew avakarine, yên ku gîyana tev netewê derbirîn dikin. Dibe ku paradoks be, ew pircaran sînorên netewê derbas dibin, dibin nivîskarên cîhanî. Cîhanîbûna wan, bêrovajî, rola qanonê bo pêkanîn û parastina pênas xerab nakin, ew cotrolî ji bo pênasê jî prestîjeke cîhanî dide. Pênasa herî ji xwe bi bawer ew e ku ji alîyê êdinan ve bi erînî tê pejirandin, cîhanîbûna metnên qanonîk ên bi vî awayî roleke wer jî dileyizin.

Xwe Derkênarkirin weke ceribandina Pêkanîna Merkezê

Şahname – Tîpolojîya Aryan-Turan

Şahnamê ne bi tenê metneke qanonîk ji bo edebîyata farsî ew herheva ji bo meyandina qanona klasîk a kurdî jî roleke mezin leyîstîye. Lehengên Şahname di wêjeya gelerî ya kurdî de gelek zindî ne. **Dîkotomîyaya Turan û Aryan** ji bo konsepteke pênasî ya kurd roleke mezin leyîstîye. Li vir dîskûrseke xurt a pênasîya îranî-kurdî heye. Ji xwe cara pêşîn qala koka etnîk a kurdî bi erînî di wêjeyê de Fîrdevsî dike û ew di **Şerefnamê** de hatîye pejirandin. **Xanî** jî domandîye; **Her mêrekî wan bi bezlê Xatem/Her mîrekî wan bi rezmê Rustem/Bifikre ereb û heta we gurcan/Kurmancî ye bûye şubhê burcan.** Wêjeya kurdî ya klasîk di destpêka xwe de ji bo belavkirina têgihiştina îlahî hatîye holê. Lewra, di dema destpêkê de pênasa bi îtîbar a ku qanona wêjeyî ya klasîk wek dîskûrs belav dike pênasa oldar e, lewra tê gotin ku **Baba Tahîrê Uryan**î dibêje, ez kurd raketim, ereb hişyar bûm. Ereb li vir pênasa mûteber a îslamî ye. Lê, di dijberê pênasa bi îtîbar a îslamî de pênasên etnîk ên din cardin em dikarin bibêjin ku tên êdinkirin. Li vir pir balkeş e ku mirov ew dîapozîsyon a ku **Fîrdevs**î wek paradîgma daye; Turan-aryan, di wêjeya klasîk a kurdî ya dewra pêşîn de ji di asteke bin pênasa oldarî de likar e; tirk, moxol di wêjeya kurdî de wek tîr u zalîm tên înşakirin. Di dema pêşîn de rola qanona oldarî û ya muteber gelek mezin e, û di wê wêjeye de li ser kurdan ji dîskûrseke xurt a êdinkirinê heye. Eger, Fîrdevsî gotîbe ku Kurd ew cîwanmêrên ku Kawa ew xelaskiribû û ew şandîbû şaxan, dîskûrsa serdest a erebî digot ku ew ên li çîya ji zarokên cînan in. Ew şêwe dûrxistin li ser kurdan roleke mezin leyîstîye, ku pircaran, ew ji aliyê lêkolînvan ve berçav nayê girtin.

Şahname ji bo avakirina pênas ên gelên Aryanî tîpolijîyeke pênasî ava dike; Aryan û Turan tîpolojîyeke îdeal e; ev herdu pênas eqsê hev in û her wext di redkirina hev û du de ne. Ew redkirin ji demên kewnar ve wisa ye. Lehengên Aryanî pozîtîv in, ên turanî -negatîv in.

Ev tîpolojî di nav kurdan de roleke mezin dileyize. Rustemê Zal, Kawa, Cemşîd, Keyhusrew, Gurgîn... destanên epîk ên ku di malên

kurdan de bi hezaran salan di zimanê dengbêjan û yên şaîran de hatiye vegotin.

Di warê esasên mîtolojîk u dîrokî yên pênasî de tu tişt bi qasî ew opozîsyona di Şahnamê de hatîye vegotin, girîngtir nînin. Di çarçava vê tîpolojîyê de kewneşopî pênasek “ji xwe ber ve tê zanîn” hatîye holê.

Di wêjeya bi afirenerîya sereke ya kanona îslamîk de ev opozîsyon metamorfozek dijî. Pênasa bi îtîbar a ku di wêjeya klasîk de tê honan di dîkotomiya pênasîn a bawermend û yê nebawermend de ye. Pênas ne bi xezayîya tradîsyonel, lê bi rêya tercîha bawermendîyê tê bidest xistin. Ev kanon di taybetmendîyên nirx, sembol, leheng û mecareyên vegotinên pênasîn de gûhertinek çêdike.

Xanî –lêgerîna navçe û qanoneke xwebûnê

Xanî xwestîye ku di navbera qatên tekstê de yekwateyeka biseruber pêyda bike. Wî felsefîk metodolojîya xwe bi problema dualîzma mecazî-heqîqî bikaranîye, li hember qotkirina wan u dijberê hevkirina wan rawestîyaye. Yê ku wê qotkirinê dike, perçebûnek û alogîzm çêdike. Xanî, wê dualîzma mecazî-hûqîqî di pirsgirêka dîskûrsa nasnamê de ji bikaranîya. Bi têgihiştina wê metodolojîyê em dikarin pê ecêpmayî bimînin, çawa Xanî di heman wext de di metnekê de hem qanona îslamî, hem ji ya neteweyî bikaranîye. Dîskûrsa nasnameyî ya Xanî bi ya îslamî ve girêdayî ye, lê Xanî di nav teksta girêdayî bi Qoranê, qanona neteweyî ya wêjeyê bi derfetên we vê afirandîye.

Pêkanîna pênaseke hevbeş bi tenê bi xweserîyên real a îro nepêkan e. Di rastîyê de, pir cudatîyên heyî karin pênasê ji hev dur bixin. Lewra, qanona wêje pêwîstîyeke bi tesawireke yekgir a li ser demên kewnar e. Tesawira wêjeyî û çîroka sereke a çêbûn u pêşketinê wek çavkanîyeke dewlemend avakarîya bingehîn a pênasê u pê re jî sedema hebûn û pêşketina wêjeyê ye. Çawa ku, di sedsala 16-an de tevî bi hemu ferqîyetên xwe ve girtina Şerefnamê Kurd u Kurdistanê wek yekpare u di bin pênaseke gelemper de îro yek ji metneke qanonîk a avakirina pênasa kurd de likêr e, herweha berê xwe dan a

dema kewnar ji fonksîyoneke wê ya biyekirini heye. Tesawur yekêmîn şêweye da ku çawa di ya zanîna rojane û ya dîrokî de mirovan hevgirêdana mirovên ku qet hev û du nedîtine, derheqa hev û du de tutişt nebihîstine de, çêdike. Pênas berhema tesawureke piralî ya bi vî awayî

Eger di dema klasîk de pêkanîna qanona wêje ya bi navçeyeke cuda nepêkan bu, ji ber ku navçeya cuda û qanoneke pêşketi ya wêjeya klasîk her car girêdayî bi pêşmerca sereke –ol an şîrovekirineke wê ya cuda ye, lê di dema hişa neteweyî de, hewldana xurt ji bo wê heye. Di dema nûjen de pênasa cuda a neteweyî çavkanî û wargeha meşrûîyeta qanon e. Li vir ne pewîst e şair ji xeibê peyam werbigre, derd u êşên miletê, rewşa ne yeksane ya pênase kare bibe sedema sereke.

Lewra, danûstandina wêjeya klasîk em dikarin di çarçoveya merkez-kênar de binêrin, lê ya dema nujen Likêrîya, fonksîyona qanona wêjeya neteweyî ya nûjen bi pêkanîna merkeza xwe u zewqa xwe ya estetîk a otonom, di hewldana xwe dan pejirandinê de ye. Ji alîyê pêkanîna pênas ji, eger ew kênara. Ger lulûyê mensur ji nezmê tu dixwazî/Wer ş‘irê Melê bîn te bi Şîrazî çi hacet. Merkezek êdin a serdest be, asteng e li pêş pêkanîna pênasa kurdî a cuda. Lê, em dikarin, di wêjeyê de wek “kênar” wêjeya kurdên ku ew bi zimanê, em bibêjin bi tirkî afirandine, bihesibînin.

Armanca wêje, pircaran ên din u xwe bi xwe îknakirina zîrektîya afirandina wêjeya neteweyî ye. Ev rewş di wêjeya Xanî de ewqas di pîleya bilind de yê ku, wî ji wî re handan dide ku ew bi vî re estetîka kênare çêdike. **Safî şemirand foxwarê durdî manendê durê /lîsanê kurd/Da xelik nebêjin ko ekrad bêmerifet in/be es’l u b’nyad in./Envayî mîle xudan kitêb in/Kirmanc tenê dibê hêsibin/Hem ehlî nezer nebên ku/Kurmanc Eşqî nekirin ji bo xwe armanc.** Em li vir têdigehên ku ew handan di eslê xwe de problema pênas e. Motîvasyona dan nîşankirina xawêneya zîrektî ya kurdan ji bo hebûna wêje faktoreke avakar a sereke ye. Wek wargeha pênasê ye ku têde were destnîşankirin ku ew ji êdinan kêmtir nîne, wêje heyîneke mezin a pênas e. Xanî –bi gotineke kurt û

kurmancî – bi xwekênarikirina xwe dewa avakirina navçeyeke wêjeyî ya nû dike. ...Bandora “xwekolonîkirin” di kulturên kênarê de ne bi tenê unîkal e, lê ew şîpaneya pêşîn a tîpolojîk di têşegirtina merkezeke xwe bi xwe ye.

Berê Xanî, di Şerefnamê, Cîzîrî, Feqeyê Teyran û şaîr û edîbên kurd ên din de pênasa kurd, tevî girêdayî bi pênasa oldar a cîhanî, bi pesn û îftixar cîyê xwe digre. Ew pircaran, ji bo ku ve bikarîbin çêkin, derfetên sembol û hêmayên mecazîk a tesawifê bikartînin. Ew metaforan, pircaran bi hev û du re cî diguhirin; carina me’neya heqîqî, cîyê xwe ya mecazî verdigre, pircaran jî berovajîya we dibe. Ya rastî, mirov kare bibêje, wêjeya klasîk a kurdî de pirmetnî heye, ji ber ku, çavkanîya sereke a wêjeye, Tîrên Tirk, Tatar û Moxolan mecazî dibin mijang; dil dişewûtînin, carina jî mijangen canan; dibin xedar û xwînrêj mîna tîrên tirkan. Di edebîyata klasîk de Tîr û Tirk di yek hêmayê de hatîye honan. Ya rastî, pircaran nayê famkirin, gelo yê ku li me zilmê dike, evîndar e, an tirk. Hê bi rasttir, zilma ku evîndar li me dike, ewqas giran e ku tenê bi yê tirkan kare bide nasandin. Carina zilma evîndar teksta eşkere ye, ya Tirk bin-tekst, ya veşartî ye, carina jî berovajîya wê. Pênasandina evîndarê bi Tirk ve, ji ber dijberbuna yekser a herduyan e. Şaîrê ku Xwe bi “Ez’îya” evîndar dide nasandin, di beranberîya “tîr” û mijangê de, êdinkirineke taybet diafirîne; di eslê xwe de li vir pêkanîneke pênasîn heye, “Tirk” ji “Ez’a” bi îtîbar dûr tê xistin, tê êdinkirin. Di wêjeya klasîk de êşa “**Tîra Tirk**” bi êşên hemû zaliman ve hatîye hemankirin. Bi Moxolan, bi Roman, bi Gûrcan û hwd.

Îro ke ceyşê kafiran rom da hesarê rast û çep/Hindî û tirkî û hebeş hatin dîyarê rast û çep/Tirket te mest û bê eman bakêşe û tîr û keman/Êrîş bire qesra cibin xelqê te tarî rast û çep/ Pertew

Ce lay aqilanê sahib eql û dîn/Dana buzurganê Kurdistan zemîn/Rast en mewaçan Farisî şeker en/Kurdî ce Farisî bel şîrînter en/.../Ce ´ersey dinyay dûn bedfercam/Be destûrê nezmê Nîzamî meqam/Be lefzê şîrînê Kurdistatemam/Pêş buwan meh´zûz baqî weselam.(Xanayî Qubadî)

Di esasê wî de ji kênarbunê ji şaîr re di der-merkezê de meşrûîyetek dide. Xanî, li meşrûîyeta wêjeya kurdî bi xwe bi dîlniya kênar, çîyayîbûnê vê mîsoger dike. Ango, pênasa xwe bi ser êdinbuna xwe re veavadike. Tevayîya deqa Xanî Daxûyanîyeke biserûber a xwe bi sînorkirina ji pênasa merkez, ji qanona serdest e. Xanî dizane ku bê pêydakirina meşrûîyeta dîskûrsîv di wargeha wêjeyî de avakirina pênasa kurd nepêkan e.

Ev meywe eger ne şîrîn e/Kirmancî ye, ew qeder li kar e

Di ber sîya qanona serdest a wêjeya klasîk de pêydakirina wargeha hêbûnê ji bo bi pênasê kurd ne hêsan e, lewra, Cîzîrî ji mecbûr maye bibêje,

Ji Xaniye Ber Bi Cigerxwin Ve – Pirsa "Ki ne em?"

Cîgerxwîn kare wek qanonîk êdî were dîtin. Ew di şiûra hêza sêhrî û likêrîya peyva helbestî de ya İdeala me melodîk e, muzîkal e, rîtmîk e, ahangdar e, yê ku bi gîyan û xwîngermîya kurdan berçav girtîye, wer ew dibe perçeyek ji kûltûra rojane û reya li hember ya serdest nîşan dide. Ramanên şaîr a li ser pênasa kurd, bi xurtî xwe vedigerînin dibin faktorên modîfaktor –çêker a pênasa nûjen a kurd.

Hemaya pênasa kurd di du qatên ji hev cuda de tê honandin. Ya yekem, yê real, yê hatîye dîtin, yê heyî; ya ku belangaz e, rêben e, nexwende ye, paş de maye, tengezar e, kole ye, di xew da ye. Yê din, tesawûrî; cîwanmêr, serbilind, hişyar, zana, zîrek, şervan, xwedî hamîyet, xweşîk, û egîd e; ji bo yê ku gewhera xûyaker azadîperestîyê ye. Ew li herderê xebatên bêhempa dide, li ser çîyayê ye, li xwendegeh e, bi qeheramanîyên nebihîstî û bi zanebûneke nedîtî bo me dixebite. **Çiqas pesnê giran bêjim/nikarim ez bidim zanîn/Çeleng û nazik û şeng û şepal û şox û cebar e.**

Tipa yekem hun dikarin li herderê bîbinin, li herderê ku hun xulamokan dibînin, wî dibînin, li yê ku welatê wî wêran û çol buye. Tevî ku ew li herderê ye, u li ber çav tê dîtin, ew ne pênasa kurd a

heqîqetê ye; ew pênasa ji alîyê diskursa hegemonîstîk ve hatîye guhertin, ew tîpa saf, nezan hatîye manîpulekirin, û berhema wê dîskûrsê ye. Ya rasttir, ew berhema tunebun an lawazîya wêjeya kurd e. Lewra ew bi agir u pêt, girmîn û nalîn tê ji bo ku kole hişyar bike, ji xewa dîlînî bi rêya helbestê, ya ku rêya xwendin, ronahî, zanîst, perwerde û azadîyê vedike, ve rizgar bike. Tenê wê gavê, ku ew hişyarbûye, kare di sînga ew dekara ku bi demên îdeal vê tecessum kiriye, bi aşîtî û bi aheng bijî.

Di helbestvanîya Cîgerxwîn de çîya giravên xelasîyê ne, ew di dinyaya wateyî de bi "jîyana din" a romantîk vê dibe heman pênas, bi esrarengîzî di "der-koletîyê" de, bi "devereke din" a utopîk ve... Mala ku feqîr mayî tijî dur û gewher kir"

Kultur u wêjeya kurdî derfeta çêbûn û afirandina xwe di mêgdana bîpolyar a di navbera Merkez û perîferî de –navçe û kênar de, di nav şidandineke daîmî ya di navbera Pênasa Xwebûn u ya dîskûrsa êdinbûnê ya bi qanona hegemonîk û pênasa wî de dîtîye. Ev kontekst, ev mekanîzmaya sosyolojîk a çêkirina wêje u jîyana wê, ew taybetmendîyên karekterîstîk a wêjeya kurdî li qanox û perîyodên cuda yên ji pêşketina dîroka wê de tayînkirîye. Hertiştî ku di wêjeya kurdî çêbuye an jî çênebûye, di xwe de şopa wê kontekstê dide der. Ya rastî, yek ji motîvê afiriandî ya wêjeya kurdî hewldana berterafkirina wê bîpolyarîteyê ye. Tesawura wê ya berterafkirina wê realîteya perçekirdar, handana heyîna wê ye. Wêjeya kurdî di nav texlîd, xwe pê girêdan, pêşbazî, û redkirina merkezê û qanona wê ya wêjeyî de mimkun dibe. Ji çêbûna wê ta niha çi qanox dibe bila bibe, ew her di nav wê kontekstê de diji.

Wan taybetîyên texlît, xwe pê girêdan, pêşbazî, û redkirin mêgdaneke şidandî û jihevdijber e, li vir çawa ku em dikarin rastî bi jêgirtin, mîmîkrî, texlît bên, her bi qasî wê jî ecêp xweser, resenîyeke nedîtî û çiruskên birakandî yên tenêhiştî an tenêmayî ya buyerên wêjeyî bibînin. Lewra yek ji endîşeyên mezin ya Xanî her ew ê ku mala wê ya xas kurdî û resen ji alîyê bi bêkamlîyê kemalîyê pêydakirine vê neyê îthamkirin ku Xanî ew zêran ji iinêkan dizîye.

Hesta derkênarbûn hesteke seyr e, yê ku di navbera du xalên bîpolyar de dudil e. Her çiqas wî hewl dida ku wê berteref bike, di rastîye de ew tucarî sernakeve. Pozîsyonên wek xweîzolekirin, ji rêderketî, texlîdkarî, xwe pê girêdan, dûrxistîbûn, jirêzê der, an jî rêzê hatî avetinî her rûdawên ezkaltsîranî û dîyardeyên psîkolojîya derkênarbûnê ne, ya ku di binhişî de tê zanîn ku tucarî nayê berterefkirin, heya ku wargeha wêjeya wê "navçeya xwe ya seqemgîr" mîsoger neke. Xanî xeyal dike û bi kelacaneke mezin e ku kênarbuna wî, wegerê bibe navçeya wî. Li wir, tiştê pêşîn ê ku afirînêr hewldide ku bike, nîşan bide ku li vir tişteke giranbuha û bi qiymet heye ku haya tukesî jê tune ye.

Hemaya welat di çarçoveyeke dem de hatîye bi wate kirin. "Dema îdeal" de, ew dema fenomenên pêşîn e, kewnar, resen û pîroz. Ew di relefa dîrokîi ya welat de teccesüm kiriye, Firat, Dîcle, Urmîye, Gola Wane, Çîyayê Agrî, Cudî, Rustemê Zal… rûyê îdeal a pênase xet dikin. Opozîsyona –dijberîya wê Dema İdeal koletîya niha ye. Yê ku bi varîyentên cuda di tevayîya poezîya wê de derbas dibe. Ew her çiqas ku dixwaze berûhîya koletî û tengezarîyê kurd di dema niha de derxe orteyê, bi ewqasî mîtolojîkirina rabirdu xurt dibe. Ew bi rêya hemayên romantîk ên dilkêş ên ku diafirine dikeve xewn û xeyalan bo îro.

Di helwesta poetîk a Cîgerxwîn de "dewerê" me, a ku "Baxê İrem" e, xewn û cinnet e, pîvanên cîhanî ye gîyana mirovî ye, rêya ware me mîna rêya xwepêydakirin, xwe keşifikirin hatîye şîrovandin. Hemu tiştên kurdî "Pol û zexelê kurdî tê bi yek nezerê zêr kir

Bi kurtahî hin encaman

Di dêstpeka sedsala bîstan de dîskursa modernîst a wêjeye pêk tê, lê ev dîskurs wêjeya xwe, bi taybetî jî, wêjeya modernizmê – romana xwe neêşe biafirîne,

Di dema cumhurîyetê de pênasa kurd bi wêjeya serdest a tirkî tê êdinkirin, di salên 60 de, rewşenbirîya kurdî xwe cardin bi ser

êdinbunê re divejîne, lewra ew wek berxwedan, wek rexneya dîskûrsa serdest diqewime, problema qanona wêjeye heye,

Divê em bibêjin ku hem di destpêka salên XX. de, hem ji di destpêka dema nû ya ji salên 60-de wêjeya kurdî bi Xanî destpêdike. Mem u Zîn di Jin de tê çapkirin, di salên 60-de jî cardin çapa nû ya Xanî çêdibe. Lê, bandora Xanî bi derengtir çêdibe, ji ber ku kurdîtî ne ji merkezeke lê wek berxwedan tê holê, di dîskûrsa berxwedanê de hemû şaîrên cîhanî karin perçeyekebibin ji wêjeya , bi şert dibêjin, a kurd, ji ber ku li vir a esas peyama berxwedanê ye. Loma, Ehmed Arîf e ku bi tirki nivîsandîye, bandora wê jî ya Nalî zêdetir dibe.

Em dikarin bibêjin ku, ji ber guherîna çarçoveya ontolojîk a wêjeya kurdî epîstema modernîst a neteweyetîya kurdî, wêjeya xwe ya biseruber û xurt a bi qanona xwe ya nû bi qasî dema klasîk a olî naêşe avabike. Lewra, çavên me her di wêjeya berxwedanê de dimîne, û di demên dawîyê de jî wêjeya klasîk û heta zargotina kurdî ya dengbêjan dibe fîks îdea a jîyana rewşenîrî ya kurd.

Wêjeya berxwedanê wek wargeheke wêjeyî ya transmîsyon, a sînor, a derbasok binav dikim. Taybetmendîya wê ya sereke ew bu ku ziman ji bo wêjeya berxwedan ne pêwîst bû ku kurdî be, lê em dikarin bibêjin ku Cîgerxwîn heya bi cîyekî “tilsima” wê wêjeya ne bi zimane kurdî, lê bi hevesa û rengeke melez a kurdî ji destê wê stend, ji xweserîyeke cuda a azadtir a kurd bang kir, kurdîtîyeke din, ne bi ser êdinbûna ji alîyê wêjeya serdest a orîentalîst a tirkî, lê bi xewn, xeyal û kewneşopîyên kurdî yên real û yê mîtolojîk bersîva Kî ne em dida.

Ez ê wê nêrîna xwe bi vî awayî bibêjim; di dîroka wêjeya kurdî de wêjeya klasîk metnên xwe yên qanonîk afirandine, lê ya dema modernîst metnên xwe yên qanonîk yên bi vî rengî neêşîyaye biafirîne. Tevî ku di destpêka sedsala XX-an de dîskûrsa modernîst ne ewqas lawaz e.

Di dema nû de, bi pêydabuna bexşana roman a ku kare bibe metnên wêjeyî ya modern pewîstî an jî em bibêjin, valatîya cîyê we wêjeye hate ditin. Ez meseleya Mehmed Uzun ê ku eleqeyeke mezin li ser xwe kani bikşîne, bi pêwîstîya sosyolojîk a ji wêjeya modern, ango a

romanê vê girêdidim. Merasîma cenazeya du nivîskarên kurd balkêş in; a Cigerxwîn u a Mehmed Uzun. Bi sedhezaran însan aya li ciyeke din a dinyaye di merasîma cenazeya nivîskaran de bi vî rengî amade bûne? Tevî ku bandora sosyolojîk a metnên helbestî yên Cîgerxwîn li ser avabûna pênasa kurd di dema nû de faktoreke bingehîn e, û tevî ku ev tişt li ser bandora metnên bexşanî nikare were gotin, lê eleqeya li ser “romannivîs”e kurd bi qasî wî ye.

Paradoks an drama wêjeya modernîst a kurdî, di dema niha de di tunebûna dîskûrsa wê de ye, min got, di destpêka Sedsala XX-an de îdeaya modernîst a wêjeye hebû, lê derfeta afirandına wê tunebû, a niha afirandinên modernîst a wêjeye heye, lê îdea an ji dîskûrsa modernîst a neteweyî ya wêjeyî ne xurt e, ne biserûber û sîstematîk e. Bi mecazeke ez bibêjim, piçek wisa bûye, “ min hesp dît, mêgdan tune, min mêgdan dît, siwar tune. Li vir mêgdan wek derfet, siwar wek kirdeya wêje, hesp jî wek dîskûrs bibînim

Em sedemên pêydabûna vê paradoksê dikarin bi hêsanî rawe bikin, lê aya ji holê rakirina vê paradoksê gengaz e? Metodolojîyeke sosyolojîk a wêjeyî qelsiya wêjeya modern a neteweyî ya ku wargeha sereke a avakirina pênas e, di pirsgireka adresant de dibîne. Ango, nebuna wargeha xwenêra hevbeş a kurd yek ji pirsgirêka sereke ye. Dema ku em di vê de bi hurgilîbin, elbet, pirsên der-wêjeyî de bibînin, ango, problema parçeyan, lehçeyan, nivisa ziman a hevbeş... Problem pir bi kompleks e, û divê ji alîyê lêkolîneran ve bên eşkerekirin.

Em nikarin bi tenê bi hestiyarî şabûna xwe bi vê yekê binin ku wêjeya kurdî ji xwe re êdî wargeheke avakirîye.

Ji ber ku, em êdî di demeke cida de dijîn. êdî nivîskarê nûjen bi pirqanonan de dilive. Metodolojîya wêjeya nûjen de çawa be, gelo, ew ê berê xwe bide qanona neteweyî ya klasîk, an ji di demên nûjen de metnên pirqatî, ango neteweyî di çaçova pirqanoni de biafirîne?

Di wan salên dawîn de rewşenbîrîyeke balkêş ruda, lê wargeha wêje hê jî xalî ye, ji ber ku rola mezin a wêjeyeke otonom ji bo pênasa kurd girîngîya xwe zal nekir. Bê guman ew bi bêbûna felesefeyeke sîstematik di jîyana rewşenbîrîyê de ji heye, ji ber ku her wêjeya xurt

encama tefekureke kur a lêgerîna wateya heyînêye. Hişa emosyonal –a hestiyarî jiyana karnavalî afirandîye, lewra şahî , muzîk, dîlan û berzkirina hestên lîrîk di ser hişa sîstematîk de ye, wêjeya destane, pexşanê encama wê ye. Ez dikarim bibêjim, bi giranî romanên ku tên a niha nivîsên ew ji helbestî ye. Mûzîkal e. Ziman folklorîk e. Honandina hema lawaz e.

Merkez ji alîyê metnên qanonîk tên afirandin. Qanon jî bi çirokên gewre û berz a çêbûn û heyînê. Di dema negengazîya pêydakirina Çîrokên gewre yên wer de wêjeya kurdî pêydakirina qanona xwe di ser du tiştan ve diceribîne; ji ser dîskursa êdinîya xwe û xwe sipartina xezayê, wê gavê çîya an axaftina bi Firat dibe wargeha sereke. Taybetmendîya sereke ya ku pir kes balê dikşînin ser, ew e ku xwe sipartina xezayê, di rastîyê de xwe sipartina heyîna zargotin e.

Pirsgirêka sereka a wêjeya kurd a nujen ew e; aya xwe bi kênarkirin, êdinbûna xwe ve bi rêya berxwedan jiyan e, bê war u cih di nav sinorên here-were de vê veavabike an ji, ji xwe re navçeyeke avabike. Ez bi vê eleqeder dibim, ji ber ku pênasa kurd dê çawa bibe, bi rengê çêkirina wêjeyê ve ji girêdayîye. Ji ber ku her wêje wargeha avakirina pênasekî ye. Bi gotineke di sîbera gengeşîyên aktûel de bibêjim, aya nivîskarê kurd dê bêje, ez berê her tiştî însan im, an jî, ew wek kurd rengeke însanbûnê veavabike. Ez bangawazen berê hertiştî însan in, wek reva ji rengekê însanbûn a kurdî dibînim.

Li dawiye, mijareke din e, lê vegûhastina kênare li merkezeke ji bo wêjeya kurdî, bi ya min bi tene, berê xwe dan a demên kewnar a dinyaya şaristaniya ariyan, bi taybeti ji ya zerdeşti mimkun e. Vejînên wêjeya nûjen li her dere, bi vegera demên kewnar re pêkan bûye. Rêya Şahname nehatiye guhertin.

Di Serdema Komara Tirkîyé Rewşa Kovarén Kurdî

Dr. Hayrullah Acar[-]

Kurte :

Derketina kovar u rojnaman li her deré dinyayé bune sedema hîyarbun u guherînén mezin. Lewra ji bilî réya rojnaman tu réyek muessîr tuneye ku merev gel ji tiştén nu, ji fikr u ramanén nu agahdar bike. Li kuderé rojname u kovar derketibin, hişyarî ya millî u civakî jî bi xwe re anîye. Eger merev li dîroka rojnamegerîya Kurdî binére merev dibîne ku hişyarbuna millî ya gelé Kurd jî bi derketina rojnaman ligel hev dest pékirine. Ji bilî vé, bi gelemperî rola çapemenî u berhemén çapkirî di întîşara fikr u ramanan u di standartkirina ziman de gelek mezin e.Tarîxa Rojnamegerîya Kurdî li Turkîyé, destpéka qonaxa hişyarbun u tekoşîna xwejinuve avakirina millî ya modern a milleté Kurd e. Pirsgiréka Kurdî ji sed salî zédetir ji rojeva siyasî ya rojhilata navîn u nézîk, daneketîye xwaré. Di tarîxa tevgera hebuna milleté Kurd de sedsalén XIX-XX an xwedî cîyekî giring u taybet e. Li Tirkîyé wéjeya Kurdî ya nujen ji îlankirina Meşruîyeta Dewleta Osmanî u vir de dest pé kiriye. Bi îlana Meşrutîyeté re rewşenbîrén Kurd jî di waré sîyaset, çand u edebîyaté de ketine nava xebat u

[-] Nivîskar û Mamostey Zaninge.

tevgereke welatparézîyé. Bi vé armancé cemiyet u komele damezrandine. Xebatén edebî li derdora rojname ya Kurdistan, kovarén mîna Jîn, Hévî, Rojî Kurd u Hetawî Kurd héşîn bune. Lé firset nedîtîye ku bi péş bi keve. Lewra di demek kin de wéje, çand u zimané Kurdî téte qedexekirin. Wekî siyasetmedaran, rewşenbîr u wéjevanén Kurd jî dikevin bin taqîbatan; hinek tén girtin u kuştin. Yén mayî jî bi piranî derdikevin dervé welat, diçin Surîyé, lé wé deré xebatén xwe dimeşînin. Ev rewş hetanî sala 2000’î bi vî hawî dewam kirîye.

Di vé teblîxé de emé giranîyé bidin ser kovarén Kurdî ku ji damezrandina Cumhurîyeta Tirkîyé heta salén 2009’an de hatine weşandin. Wexta meriv li derketina sal u jimarén van kovaran dinére, merev dibîne ku bi rewşa demokratîk an jî ne demokratîkbuna Cumhuriyeta Turkîyé ve péwendîyek mezin heye. Wexta hindik be jî rewşek demokratîk u azad çébube, heman tesîr li ser weşangerîya Kurdî jî çébuye.(Lewendî,1992: 9) Di vé çarçové de di salén 1990-2009’an de merev dikare behsa péşveçuna weşandina kovarén Kurdî bîne ziman. Di vé gotara xwe de emé li ser kovarén Kurdî ku di dema Cumhuriyeta Turkîyé derketine rawestin.

Peyvên sereke : Rojnamegerî, kovar, Rojnamegerî Kurdî, edebiyata Kurdî

Dîroka Rojnamegerîya Kurdî

Dewleta Osmanî, bi 250 sal derengî matbaa naskir. Ji ber vé yeké milletén ku tabi’én dewleta Osmanî bun, wan jî matbaa bi derengî nas kirin. Yekemîn rojnama Tirkî Takvim-i Vakayi di sala 1831’an (Kaya,2010: 43), yekemîn rojnama Erebî Vakayi-i Misriye di sala 1828’an(İsti,1981: 33) u yekemîn rojnama Farisî di sala 1837’an(Dilgeş,1992:9) de hatiye çapkirin. Ji tarîxa derketina rojnama Tirkî 67 sal şunda Kurdan hé nu dest bi karé rojnamegerîyé kirine.

Yekemîn Rojnameya Kurdî: Kurdîstan (1898)

Destpéka rojnamegerîya Kurdî, **Kurdîstan**, ji alîyé malbata Bedirxanîyan ve di sala 1898’an de li Qahîré dest bi weşané kiribu. Rojnama Kurdistan ji vî alîyî mîlada rojnamegerîya Kurdî té hesibandin. Ev rojname, bi tirkî u Kurdî derdiket, di waré ziman u alfabeya Kurdî, karén muhîm gihandiné encamé. Banîyé rojnama Kurdistan, yek ji kurén Mîr Bedirxan, Mîqdad Mîdhed Bedirxan bu. Birayén din yé Midhad, Sureyya u Abdurrahman Bedirxan jî piştî wî ev kar domandin. Kurdistan, di navbera 22’yé Nîsana 1898’an u 14’é Nîsana 1902’an de 31 hejmar derket(Dilgeş,1992:9). Rojnameya Kurdîstan, di sala 1908’an, piştî Meşrutîyeta II.’mîn bi heman navî di bin mesulîyeta Sureyya Bedirxan cardin téte derxistin u piştî salké téte girtin (Kaya,2010: 87).

Kürt Tevun ve Terakkî Gazetesi

Piştî rojnama Kurdistan, di sala 1908’an de di bin cemîyeta péşveçun u alîkarî ya Kurdan (Kurd Teawun ve Teraqqî Cemîyetî), rojnama **Kürt Tewun ve Terakkî Gazetesi** dest bi weşané kiriye u bi Kurdî u bi Tirkî derketîye. Xwedî imtiyaz, mudîr u nivîskaré wé Tewfîqé Sileymanîyeyî (Süleymaniyeli Tevfik) ye. Sernivîskaré rojnamé jî Ehmed Cemîlé Diyarbekrî bu. Kürt Tevun ve Terakkî

Gazetesi**,** ji hefté carké derdiket u “rojnameyeke dînî, ‘ilmî, siyasî, edebî u civakî” bu.(Lewendî,1992: 34-35). Ev rojname berovajî rojnama Kurdîstan, hem legal bu hem jî li İstenbul derdiket. Di hejmara péşîn de ronakbîrén mîna İsmail Heqqî Babanzade, Seyyîd Abdulqadir, Ekrem Cemilé Diyarbekrî u Bediuzzeman Mela Seîdé Kurdî bi nivîsarén xwe cih dinav bergé rojnamé de digirtin (Lewendî,1992: 81). Ev rojname, li gor agahîyan herî kém 9 hejmar derketine u di sala 1909’an ji serdema buyerén 31 Adaré hatiye girtin (Kaya,2010: 84). Di hejmara yekemîn de Bediuzzeman Mela Seîdé Kurdî, bi vé nivîsara xwe xîtabî Kurdan kiribu:

“Ey Gelî Kurdan! Îttîfaqé de quwwet, îttihadé de heyat, di biratîyé de seadet, hikumeté da selamet heye. Kapika îttîhadé u şerîta muhebbeté qewî bigrin da we ji belayé xelaske. Qenc guhé xwe bidiné, ezé tiştekî ji we ra bibéjim: Hûn bizanin ku sé cewherén me hene; hifza xwe ji me dixwazin. Yek İslamîyet e; ku hezar hezar xwîna şehîdan buhayé wé dane. É̂ duduyan însanîyet e; ku lazime em xwe nezera xelqé de bi xizmeta ‘eqlî, ciwanméranî û însanîyetî xwe nîşanî duné bidin. É̂ sisîyan millîyeta me ye, ku mezîyeté daye me; é berî ku bi qencîya xwe saxin, em bi karé xwe, bi hifza millîyeta xwe, ruhé wan qebra wan de şad bikin. Piştî wé, sé dijminé me hene, me xerab dikin: Yek feqîrtî ye. Çil hezar hemalé Stenbolé delîlé wé ye. É̂ duduyan cehalet u béxwendinî ye; ku hezar ji me da yek “qezete” nikarin bixwînin delîla wé ye. É̂ sisîyan dijminî u îxtîlaf e; ku ev ‘edawet, quwweta me wunda dike, me jî musteheqî terbîyé dike u hikumet jî ji béînsafîya xwe zulm li me dikir. Ku we ev seh kir, bizanin çara me ev e; ku em sé şûré elmas bi dest xwe bigrin, ta ku em her sé cewherén xwe ji dest xwe nekin u her sé dijminé xwe ser xwe rakin. Û şûré ‘ewil: Me’rîfet u xwendin e. É̂ duduyan: îttîfaq u muhebbeta millî ye. É̂ sisiyan: İnsan bi nefsa xwe şuxla xwe bike u mîna sefîlan ji qudreta xelké hévî neke u pişta xwe nedété. Û wesîyeta

paşî: xwendin, xwendin, xwendin… Desthevgirtin, desthevgirtin, desthevgirtin**...”(** Nursî,2004: 509).

Şark ve Kurdistan Gazetesi

Rojnameya **Şarq ve Kurdistan,** di sala 1908’an de, di hefteké de du caran, li Stenbolé dest bi weşané kiriye. **Şark ve Kurdistan** bi Tirkî u bi Kurdî dihate weşandin u nayé zanîn ku çend hejmar derketine. Banî u danéré rojnama Şarq ve Kurdistan, Ehmed Şerîfé Hersekî ye. Ji bilî vî şexsî Bedrîyé Meletiyé u İsmailé Hersekî jî di nava xwedîyén rojnamé téne nîşandan(Lewendî,1992: 24; kaya,2010: 84). Di vé rojnamé de zana u rewşenbîrén mîna Bedîuzzaman Seîdé Kurdî, banî yé alfabeya Kurdî Xelîlé Xeyalî u Tewfîqé Silémanî ku bi Pîremerd muxelles bu cih digirtin(Lewendî,1992: 26-27).

Rojî Kurd

Yekemîn kovara perîyodîka Kurdî **Rojî Kurd,** di 6’é Hezîrana 1913’an de li Stenbolé bi Tirkî u Kurdî derketiye(kaya,2010: 98). Beşa Kurdî, bi zaravayén Kurmancî û Soranî bu. Xwedî îmtîyaz û mudîré mesul ‘Evdilkerîmé Silémanîyé ye. Kovar, organa Civata Telebeyén Kurdan-Hévî (Kurd Talebe-î Hévî Cemîyetî) bu. Weşandina Kovara Rojî Kurd di sala 1913’an de hate sekinandin. Kovar, çar hejmar derketine(Yayınlar,2002:138 ; Xeznedar; Lewendî,1992:53). Bi pirranî li ser tarîx u zimané Kurdî rawestîyaye. Hinik ji nivîskarén kovaré ev in: Dr. Abdullah Cewdet, Babanzade İsmail Heqqî, Ekrem Cemil Paşa, Xelîlé Modanî, M. Salih Bedirxan u Şéx Riza Telebanî.

Hetawî Kurd

Piştî ku weşandina Kovara Rojî Kurd di sala 1913’an de hate sekinandin, Komeleya Hévî, di şuna wé, kovara **Hetawî Kurd** weşand

(Lewendî,1992:61). Di hin çavkanîyan hatîye nivîsîn ku “di bin îdara Hemze Begé Muksî de derdiket”(Cemîl Paşa,1991:41), lé li gor dîroknasé sîyaseté yé Tirk, Profesör Tarik Zafer Tunaya-iddîa dike ku wî hejmara péşîn ditîye- li ser berga hejmara péşîn, bi Tirkî hatîye nivîsîn ku muduré mesul Abdulazîz Baban e(Lewendî,1948:61). Herweha Dr. Celîlé Celîl jî mîna Tunaya fikra xwe beyan kirîye(Lewendî,1948:406). Kovara Hetawî Kurd li gor Zinar Silopî hetanî sala 1914’an weşana xwe didomîne. Bi îlana herba cîhané, pirranîya endamén Hévî’yé ji bo herbé té şîyandin u kovar jî nema derdikeve(Lewendî,1948:406).

Yekbun

Yekbun, li gor çavkanîyan yek ji wan kovaran e ku bi Kurdî u Tirkî, li Stenbolé, di sala 1913’an de ji alîyé Komela Hévî’yé dihate derdixistin. Malumatén derheqî Yekbuné ji Dr. Kemal Mazhar Ehmed u Musa Anter digihéjine me. Li gora van nivîskaran ev kovar tené 3 hejmar derketine. Muduré Mesul İbrahîm Kurdî ye u bi armanca, di nav koma civata Osmanîyan de danasina Kurdan u bilindkirina qedr u qîmeté wan e. Kovar bi şi’r, gotar, fiqre, gotinén péşîyan u bi nivîsén din ve xemilandî ye. Rewşenbîrén wé demé yén mîna M. Salih Bedirxan, Xelîlé Xeyalî, Fikrî Necdet u M.S. Azîzî bi nivîsén xwe di nava rupelén Yekbuné de cih digrin (Lewendî,1948:58-60).

Jîn

Kovarek din é gellek girîng ji ronamegerîya Kurdî jî, ya ku cardin ji alîyé Hemzeyé Muksî ve di sala 1918’an de hatîye derxistin, Kovara **Jîn** bu. Jîn bi tevayî 25 hejmar derket. Heta hejmara 20’an révebiré kovaré Hemzeyé Muksî bu; piştî wî heta kutahîya kovaré Memduh

Selîm Beg ev kar meşand. (Lewendî,1948:66).[12] Kovar, ji 15 roja carké bi Kurdî u Tirkî derdiket. Ji xeynî zaravé kurmancî, soranî ji dihat ‘emilandin. Abdurrahman Rehmî, İhsan Nurî, Ezîz Yamulkî, Kamiran Alî Bedirxan, Qadîzade Mustafa Şewqî, Xelîl Xeyalî di nava heyeta nivîskarén vé kovaré de cih digirtin. Temené Jîné salek dewam kir u piştre bi heman navî bi şiklé rojnameyek rojane, paşé jî qederké wek heftename derket(Lewendî,1948:82-58). Serkar u berpirsîyaré kovara Jîné Hemzeyé Muksî, yek ji muessîsén Kurdistan Tealî Cemîyetî bu u péşgotina kitéba Mem u Zîn a çapa Stenbolé wî bi sernivîsara “Edebîyat u Asaré Edebî” nivîsîye. Ev péşgotin di hejmara 19.’a Jîné de hatîye çapandin(Lewendî,1948:68).

Kurdîstan

Kurdîstan, “kovareke sîyasî, civakî, edebî” ye ku di sala 1919’an li İstenbolé ji hefté carké derdiket. Sernivîskaré wé Arwasîzade Muhammed Şefîq e. Xwedîyé îmtîyaz u berpirsîyaré wé Muhemmed Mîhri (Helav) e. Li gor malumatén Cemal Xeznedar u Elaeddîn Seccadî, heta 1920’an de 37 hejmar derketine(Lewendî,1948:76).

Marifet ve İttihad-i Ekrad

---

[1] Malmisanij-Lewendî, r., 65-75; Müslüm Yücel, Tekzip-Kürt Basın Tarihi, Aram Yayınları, İstanbul, 1998, r., 57-58; http://www.kurdistantime.com/?p=232 2010-04-24; Fethullah Kaya, r., 117. Mehmed Emin Bozarslan 25 hejmarén vé kovaré li gel wergera wan a bi tîpén Latînî ji nu ve da çapkirin. Bnr., Malmisanij-Lewendî, r., 81.

Di dîroka rojnamegerîya Kurdî de rojnameya Marifet ve İttihad-i Ekrad, xelekek wenda ye. Malumatén me yén derbarî vé rojnamé, bi saya lékolînén nivîskaré Kurd Mufît Yüksel çébu. Mufît Yüksel, wexta li İstenbul, li kitébxana Suleymanîyé lékolînan dike rastî vé wesîqé té. Li gora vé wesîqé, Bedîuzzeman Seîdé Kurdî, di sala 1909'an de ji bo derxistina rojnameyek hefteyî u piştre jî rojane, bi navé Marifet ve İttihad-i Ekrad, muracaetî wezareta daxîlîye ya dewleta Osmanî dike. Ev rojname dé bi Kurdî u Tirkî u bi naverokek 'ilmî u siyasî derketana. Tarîxa muracaeté seré sala 1909'an e. Em dizanin ku du-sé meh piştî vé tarîxé, buyera 31 Adaré diqewime u Bediuzzaman té girtin. Piştî té berdan Seîdé Kurdî vedigere welat u mimkin e ku îmkana taqîb kirina vî karî nedîtibe. îro ji bo bîranîna vé rojnamé, malperek bi heman navî li ser interneté weşané dike.[1]

Faalîyetén Rojnamegerî u Çapemenîya Kurdan Piştî Serdema Cumhurîyeté De

Piştî damezrandina Komara Tirkiyé di sala 1924'an de weşanén Kurdî bi şekleke fermî hate qedexekirin. Di sala 1925'an de piştî raperîna Şéx Seîd, bi navé Şark İslahat Planı (Plana İslahkirina Şerqé) kanunek hate derxistin. Bi vé qanuné navén temamé bajar u navçe u gundén ku Kurd lé dijîn hate guherandin u navén Tirkî li wan danîn. Dewlet di van tarîxan de resmen dest bi polîtîkaya asîmîlasyoné kir. Meselen di sala 1930'î de bi navé "Türk Tarih Tezi" u "Güneş Dil Teorisi" hin qerar hatin qebulkirin. Li gora teza tarîxé hemu milletén ser ruyé cîhané ji nîjada Tirkan pékdihatin. Li gora teza ziman jî, temamén zimanan ji Tirkî neşet kirine.

[1]http://www.gazetekurd.net/index.php/yazar-nviskar/muhyiddin/97-bir-said-i-nursikuerdi-projesi2010-04-25; Fethullah Kaya, r., 95.

Ji ber van zordestîyan heta sala 1950’yî tu kovar u rojname bi Kurdî derneketin. Ji ber vé yeké di navbera salén 1920-1950’yî de bédengîyeke diréj heye. Di nava van her du tarîxan de di nav sînorén Tirkîyé tu kovar u rojnameyén Kurdî yén girîng derneketine. Di van çaxan de rewşenbîrén ku revîyane derveyî welat, li welatén mîna Surî, Lubnan u ‘İraqé kovarén muhîm weşandin. Hawar, Ronahî, Stér u Roja Nu ji van weşananin(kaya,2010: 155). Xebatén van wéjevanén mîna Celadet Alî Bedirxan, Kamiran Bedirxan, Osman Sebrî, Cegerxwîn, Qedrîcan, Nureddîn Zaza u Dilbirîn li derdora van kovaran meşiya ye(Aktaş,2003:78).

Kovarén Sirguné

Hawar

Kovara Hawaré di 15’é Gulana sala 1932’an li Şamé bi Kurdî u Firansî dest bi weşané kir. Ev kovar ku di nava salén 1932-1943’yan de derketibu, ji bo edebiyata Kurdî merhaleyek gelek girîng bu. Hawar ekolek bi seré xwe bu. Di hejmara 1.’mîn de armanca derketina kovaré bi vî şeklî hatîye îzahkirin: “Hawar dengé zanîné ye. Zanîn, xwe nasîn e. Xwe nasîn ji me re réya felat u xweşîyé vedike. Hewara me berî her tiştî heyîna zimané me dé bide naskirin…”(govar hawar,1998,j1:23). Di vé pévajoyé de 57 hejmaré kovara Hawaré derketin. Cara yekem bi tîpén Latînî-Kurdî dihat nivisandin. Ji salén 1920’an şunde heta 1950’yan gelek nivîskar u rewşenbîrén ku ji Kurdistana bakur bun derbasî Şam u Beyrudé bun. Ji van rewşenbîr u nivîskaran yén wekî Celadet Alî Bedirxan, Kamiran Alî Bedirxan, Osman Sebrî, Qedrîcan, Nureddîn Zaza, Cegerxwîn, Qedrî Cemîl Paşa, Nurî Dersimî u gelek kesén din ekola Hawaré ava kirin. Di van kovaran de gelek nivîsarén kulturî, helbest, pexşan u kurteçîrok hatin weşandin(Ozcan,2003:138).

Herçiqas Hawar u Ronahî -ku bi şeklekî dewama Hawaré bu- li derveyé Tirkîyé hatibe weşandin jî, bi qenaeta me lazime li ser bakur em wé bi hesibînin. Ev bé qebulkirin an jî neyé qebulkirin jî ev xebat u berhemén vé ekolé ji bo nivîs u edebîyata Bakur ya ku heta roja îro hatiye buye bingeha esasî. Lewre ev mirovan tev ji bakur bun u mecbur mabun xebatén xwe yén ferhengî li derveyé welat bidomandana.

Ronahî

Di nava salén 1942-1945’an de kovara Ronahî ji teref Celadet Alî Bedirxan ve hate derxistin. Ronahî jî, ji 1’é çileya sala 1941’an heta Adara 1945’an weşana xwe berdewam kir. Di vé navberé de 28 hejmarén kovaré derketin (Celîl,2000:94;kaya,2010:160).

Roja Nu

Cardin ji alîyé Kamiran Bedirxan kovara Roja Nu hate derxistin. Ev kovar di navbera salén 1943-1946’an de li Beyrudé hate çapkirin. Kovara ku bi zimané Kurdî u Fransî weşané dikir, 73 hejmarén wé derketin. Berpirsîyaré giştî u muduré weşané dîsa Kamiran Bedirxan bi xwe bu(kaya,2010: 161).

Edebiyata Kurdî ya ku li menfayé/sirguné kemilî bu, piştî hilweşîna ekola Hawaré u wefata mumessîlén vé ekolé kete bédengîyeke ciddî.

Bi guherina qanuna esasîyé, piştî 1961’an li Tirkîyé rewşeke demokratîk a îzafî peyda bibe jî, Kurdan ji vé rewşé tu sudek wernegirtin. Di vé demé de hinek rewşenbîrén mîna Musa Anter, Canip Yıldırım u Edip Karahan teşebbus kirin ku çend kovar u rojnaman derxin lé ev teşebbusa wan ji alîyé karbidestén dewleté dihate asteng kirin.

Hinek xwendekarén Kurd yén li bajarén mezin mîna İstanbul u Ankara u İzmîré di unîversitan de dixwendin, di nava salén 1955-1975'an de hin kovar u rojname derxistin; lé, evana ne bi şiklekî perîyodîk derdiketin. Ev kovarana dibu ku salé tené hejmarek derdiket u bi pirranî li ser navé bajarekî heréma Kurdan derdiket.[1] Hema bigre temamé van kovaran ji sebeba qedexebuna zimané Kurdî, tev bi Tirkî derdiketin. Carina di hinek ji van kovaran de şî'rek ya jî nivîsarek kurdî jî derdiketin. Kovar u rojnamén ku derdiketin, herçendî sîyasî bun jî carna di nav rupelén xwe de cî didan nivîsén li ser edebîyat u hunera Kurdî jî. Ji ber ku kovarén sade edebî tunebun, ev valahî bi vî şiklî dihate dagirtin. Herçiqas navén kovarén ku di vé demé de derdiketin bi pirranî Kurdî bun jî, naveroka wan, nivîsén wan ne bi Kurdî; bi Tirkî bun.

Roja Newe

Roja Newe, di sala 1963'yan de li İstenbolé bi Tirkî-Kurdî çap bu. Xwedîyé kovaré Doğan Kılıç, berpirsîyar Hasan Buluş bu. Hew hejmarek bi tené derket u rojname hate girtin. Mesulén kovaré jî ketin hepsé. Taybetmendîyek vé kovaré ev e ku roja Newe, rojnama péşîn ya Kurdî ye ku cih daye nivîsén bi zaravayé Dimilî/Zazakî jî- (Lewendî,1948:159).

Yeni Akiş

---

[1] Mînak hin ji kovar u rojnamén ku bi vî şiklî derdiketin: Ağrı, Dicle Kaynağı, Şark Mecmuası, Şarkın Sesi, Dersim, Siverek, Diyarbakır Kültür, Mardin'in Sesi, Karakoçan, Hınıs'tan Sesler, Mezra Botan, Adıyaman, Gumgum, Cudi, Dicle Fırat, Silvan'ın Sesi, Diyarbakır Yol İş, Siirt'te Son Söz, Beşiri'de Uyanış, Mezopotamya, Silvan, Harput, Öz Erzincan, Arapgir Postası, Narin Kale, Bingöl, Tatvan, Bitlis Lisesi, Nurhak, Serhat Kars, Doğu Anadolu, Raman, Viran Şehir Postası, Harran u hwd. Bo malumatén zédetir bnr. Malmisanij-M. Lewendî, kîtaba navborî, r., 16-18.

Yeni Akiş (Herikîna Nu) li Ankara, di sala 1966'an de di bin berpirsîyarîya Mehmet Ali Aslan bi Tirkî u Kurdî tené 4 hejmar derketiye u paşé hatîye qedexekirin-(Lewendî,1948:169).

Doğu

"Kovara 'ilmî ya mehane" Doğu (Rojhelat) li İstenbul, di sala 1969'an de di bin berpirsîyarîya M. Güneş Şahiner bi Tirkî u Kurdî tené 2 hejmar derketiye u paşé hatîye qedexekirin-(Lewendî,1948:196).

Dengé Sérek

Kovareke Kurdî-Tirkî ye u di sala 1969'an de li İstenbul, ji alî komela xortén Sîweregé yén xwendina bilind hatiye derxistin. Tené hejmarek derketiye-(Lewendî,1948:198).

Özgürlük Yolu

"Kovara siyasî ya mehane" Özgürlük Yolu (Riya Azadî) di sala 1975'an de li Ankara li ser hev 44 hejmar bi Kurdî-Tirkî derketîye. Xwedîyé kovaré Faruk Aras e. Berpirsîyaré kovaré jî ev kesin: Orhan Talun (no:1-17), A.Kadir Akel (no: 18-22), Mustafa Kaya (no:23-30), Sırrı Eroğlu (no: 31-44). Ev kovar yek ji kovarén Kurdî ye ku li Tirkîyé demek diréj weşana xwe domandîye. Özgürlük Yolu herçiqas kovarek sîyasî be jî, té de beşa huner u edebîyaté jî hebu u ev beş bi tevayî Kurdî bu. Ev kovar cardin piştî kovara Roja Newe, yekemîn kovara Kurdî ye ku cih daye nivîsén zaravayé Dimilî. Ji ber zordestîya karbidestén dewleté, piştî 1979'an kovar édî nema derket. Di kovaré de nivîsén Kurmancî yén van kesan hene: Kemal Burkay, İhsan Aksoy, Hüseyin Deniz, Qenadé Kurdo, Kamiran Bedirxan, Cegerxwîn, Hecîyé Cindî, Erebé Şemo, Samed Behrengî u hwd. Nivîsén Zazakî/Dimilî jî alî van kesan hatîye nivîsîn: Zilfî, M. Tayfun

u Hozan Alî yé Dérsimî. Di sala 1982’yan de rojnama Riya Azadî wek dewama vé kovaré derketîye-(Lewendî,1948:216-220).

Rizgarî

“Kovara rézanî u çandîya mehanî” Rizgarî, li Ankara u İstenbul, di sala 1976’an de ji alî Ruşen Arslan ve bi Kurdî u Tirkî derketîye. Berpirsîyaré kovaré jî Mehmet Uzuné rehmetî bu. Neh hejmarén wé li Tirkiyé, yén din li Almanya derketine. Naveroka kovaré bi tevayî siyasî u teorîk e-(Lewendî,1948:225).

Devrimci Demokrat Gençlik

“Kovara ciwanîya mehane” Devrimci Demokrat Gençlik, li İstanbul u Ankara di sala 1978’an de di bin mesulîyeta Medenî Marşil u Selim Bakaç bi Kurdî u Tirkî li ser hev 11 hejmar derketine. Paşé kovar hat qedexekirin u mesulén wé deh sal ceza xwarin-(Lewendî,1948:252).

Tîréj: Piştî sala 1923’yan li Tirkîyé ewwlîn kovara Xweru Kurdî u Edebî

Di sala 1974’an de li Tirkîyé qanuna ‘Affé hat îlankirin u gelek rewşenbîr u nivîskarén Kurd ji zindanan hatin berdan, di nav van salan de ji bîstî zédetir rojname u kovarén Kurdî derketin. Ji ber vé, di nav salén 1975-1980’yî de wekî tevgerén sîyasî yén Kurd, rojname u kovarén Kurdî jî ketibun nav péşdeçuyînek berbiçav. Ji ber ku di vé gotaré em tené li ser kovaran disekinin, emé bes navé çend kovarén ku di vé demé derdiketin bidin. Kovarén wekî Rizgarî, Özgürlük Yolu, Heval, Péşeng, Dengé Kawa, Kawa, Ala Rizgarî, Jîna Nu, Tekoşîn u Tîréj di van salan de tén weşandin. Ji nav van kovaran ku pirranîya wan îllegal bun merev dikare bes kovara Tîréjé cuda bigre. Lewra ev

kovar, piştî sala 1923’an yekemîn kovara xweru bi Kurdî u edebî bu ku li Tirkîyé u li Bakur hate weşandin-(Lewendî, 1948: 274. Uzun, 2003: 61). Ji ber rewşa sîyasîya xerab kovara Tîréj xwedan ‘umrek diréj nebu; di sala 1979’an de bes çar hejmar derketin. Hejmara dawî yanî ya çaran li derveyé welat derket. Rojen Barnas, Filît Totanî, Hesené Meté u Firat Cewerî hin ji nivîskarén balkéş yén vé kovaré bun. Xususîyeteke wé ya din jî ev e ku nivîsén wé bi du zaravan (Kurmancî u Dimilî/Zazakî bun. Tîréj, di bin xwedîtîya Enver Yüzen u bi berpirsîyarîya Ahmet Bozgîl derdiket. Piştî derketina kovaré, derheqé xwedî u berpirsîyaré wé gelek mahkeme hatin vekirin. Xusuyîyetek din yé balkéşé vî zemanî jî ev bu ku serok u péşengén réxistinén ku rehberîya weşangerîya Kurdî dikirin tev xwedî nasnameyén çep u sosyalîst bun.[1]

1980: Darbeya Askerî

Di tarîxa 12 îloné 1980’yî de li Tirkîyé esker cardin darbe çékir u dest danî ser îqtîdaré. Piştî darbeya eskerî careke din li bakur rewşa edebîyat u zimané Kurdî kete nav tarîyé. Ev tarîtî u bédengî ne tené bo Kurdan bu; li seranseré welat heq u hiquqé mirovan giş hate pinpékirin. Lébelé zirara mezin cardin li ser ziman, edebîyat u kesayetîya Kurdî bu. Di qanuna esasîya ku piştî 12 îlona 1980’yî de hate çékirin de bi zimané Kurdî nivîsandin u emilandina Kurdî di her alîyé jiyané de hate qedexekirin(Malmîsanij,2006:16). Li gora vé qanuné yén ku bi zimané qedexekirî fikr u ramanén xwe bînin ziman, heta sé salan dihatin cezakirin.[2] Ji ber van sebeban li bakur ji sala 1980’yî heta sala 1990’î tu weşan u nivîsar bi zimané Kurdî tunene(Malmîsanij,2006:4). Di nav van salan de bajarén Ewrupa carek din bune navenda weşangerîya Kurdî. Heta niha jî gelek xebatén weşangerîyé li welatén Ewrupa berdewam e.

[1] Fehim Işık, ilkehaber.com (2010-03-14)
[2] Heman cih.

Nudem

Piştî vé merhalé, entelektuelén Kurd, baxusus li Swédé di nava cehd u xebatek mezin debun. Di sala 1992’an di bin berpirsîyarîya Firat Cewerî kovara Nudemé, wek fékîya vé xebaté derket meydané. Nudem, ji alîyé hinan ve wek vejîna Hawaré hate péşwazîkirin. Ev kovar, bi beşdarbuna gellek navan bu navendek cazîbeyé bo edebîyat u hunera Kurdî(Nudem,j1:4).

Medya Guneşi

Di van çaxan de di sala 1988’an de li Stenbolé, di bin berpirsîyarîya Cemal Ozçelik kovarek bi navé **Medya Guneşi** derket. Nivisén vé kovaré bi pirranî bi Tirkî bun lé çi bigre di hemî hejmarén wé de nivîsén Kurdî jî hebun. Naveroka kovaré mehane derdiket, li ser xeber u lékolînén sîyasî bun. Kovara Medya Güneşi, di bin şerté cunteya 12 İloné bi weşana xwe karekî cesurane pék anî u piştî 12 İloné cara péşîn wé di rupelén xwe de cih da zimané Kurdî. Heta sala 1992’yan 15 hejmarén kovaré derketin u temamé wan jî hatin qedexekirin u di heqé wan de dawe hatin vekirin(Lewendî,1948:331). Piştî weşana Medya Güneşi navenda çapemenîya Kurdî gav bi gav cardin xwe li nava welat girt. Piştî Medya Güneşi, kovarén bi navé **Deng, Newroz u Stérka Rizgarî** bi du hev dest bi weşané kirin.

Deng

“Kovara mehane ya siyasî u kulturî” **Deng,** di sala 1989’an de li Stenbolé dest bi weşané kir. Nivîsén wé bi Tirkî u Kurdî (Kurmancî-Dimilî) ne. Xwedî u berpirsîyaré wé Hîkmet Çetîn u Kamil Ermîş e. Kovara Deng, bi şekleke ne perîyodîk, ev 20 sal e heta niha 85 hejmar derketine. Hinek nivîskarén ji qadroya kovaré ev in: Kemal Burkay, İbrahim Güçlü, Mahmut Kilinç u Eskeré Boyik(Lewendî,1948:351).

Ev kovar jî wek kovarén siyasî yén din, derheqé temamé hejmarén wé de da’we vebune.

Piştî sala 1991

Di sala 1990’î de li Tirkîyé guherînén mezin destpékirin. Salek piştî vé tarîxé, qanuna ku bibu mani’ li hember weşangerîya Kurdî, hukmé wé hate bettalkirin. Di sala 1991’é de Serokwezîr Süleyman Demirel u révebirén dewleté di axaftina mitîngeké li bajaré Diyarbekiré gotin: “Em edî realîteya Kurdan nas dikin. Em hebuna Kurdan qebul dikin.” Bi vé gotiné li Tirkîyé pévajoyek nu dest pékir. Ji wexta damezrandina Cumhurîyeta Tirkîyé u bi vir de ku hebuna Kurdan dihate înkarkirin, bi van gotinan ve dewlet hebuna Kurdan bi şeklekî fermî iqrar u îtiraf dikir. Di van salan de li heréma Kurdan her roj xeberén şer u şiddeté dihat. Her roj bi dehan insan dihatin kuştin, bi hezaran gund hatibun şewitandin, bi milyonan insan ci u warén xwe terk kiribun. Rojnamevan u rewşenbîrén Kurd dihatin kuştin.

Di hilbijartinén sala 1991’an de Kurdan 13 wekîl xistin meclîsé. Ḗdî Kurd li Meclîsa Millet ya Tirkîyé de dihate temsilkirin. Bi saya véna pirsgiréka Kurdî li her terefé welat dihate niqaşkirin. Di heman salé de hin asteng li ber zimané Kurdî hate rakirin. Lé cardin astengén veşartî ku di qanunan de cih nagrin li ser Zimané Kurdî dihate dewamkirin. Di sala 2002’an de Parlemana Tirkîyé, wek dewletek berendam bo yekîtîya Ewrupa, astengîya ku li hember zimané Kurdî dewam dikir, ji holé rakir. Destur hate dayîn ku bo férkirina Kurdî qurs u dersxane béne vekirin, kovar u rojnameyén Kurdî béne derxistin u di televizyon u radyoyan de weşana Kurdî béte kirin. Piştî ku ev astengana ji holé rabun, hejmara kitéb, rojname u kovarén bi Kurdî hatin weşandin zéde bun. Di vé serdemé de qedexebuna 80 sal e ku li ser ziman é Kurdî dom dikir, qismî be jî ji holé rabu u hebuna Kurdan édî hate qebulkirin. Ji Rojnama Kurdistan’é şunda heta vé demé, cara yekemîn

rojnameya Kurdi Azadîya Welat ne İstenbul, li Diyarbekiré hate çapkirin.

Di vé demé de du kovarén muhîm dest bi weşané kirin: Rewşen u Nubihar.

Rewşen-Jiyana Rewşen-Rewşen-name

Rewşen, di binesazîya Navenda Çanda Mezopotamyayé di sala 1992’an de di bin berpirsîyarîya İbrahîm Gürbüz u Edîbe Şahin li İstanbulé dest bi weşana xwe kir. Rewşen, Kovarek mehane bu u bi Kurdî u Tirkî derdiket. Bi saya vé kovaré gellek ciwanén Kurd dest bi nivîsandina Kurdî kirin. Rewşen di sala 1997’an de naber da weşana xwe u paşé cardin ji alîyé heman sazîyé bi navé Jiyana Rewşen wek dewama Rewşené derket. Jiyana Rewşen jî wek Rewşené kovarek çandî, hunerî u wéjeyî bu bi perîyoda mehane li Stanbolé derket. Ev kovar heta navîna sala 2002’yan di bin berpirsîyarîya Kawa Nemir 51 hejmar weşîya. Piştî girtina wé bi demeke kurt bi navé Rewşen-name, dîsa li bin edîtorîya Kawa Nemir dest bi weşané kir. Lé ev kovar bi vî şiklî tené sé hejmar derket u bi vî awayî kelepora Rewşené ya ku ji sala 1992’yan vir de dewam dikir, kutahî pé hat (Leventoğlu, 2010: 408). Di waré péşketin u geşkirina zimané Kurdî de rola van her sé kovaran nayé jibîrkirin.

Nubihar

Kovarek din ku tesîrek mezin u dudiréj li ser weşangerîya Kurdî kiriye Nubihar e. Nubihar, di sala 1992 an de ji aliyé komeke mirovén dilsoz, sade bi zimané Kurdî, li İstanbolé di bin berpirsîyarî ya Sabah Kara u Siléman Çevîk dest bi weşana xwe kir. Nubihar, wek mektebeké li ser rébaz u xetta Ehmedé Xanî şîn hat. Nubihar navé xwe ji berhema Xanî stendîye ku navé wé Nubihara Biçukan bu. Çawa ku Xanî di vé berhemé de digot ku zimané Kurdan ne ji yé Ereban u ji

yén din kémtir e u Kurdî zimané medeniyet u şaristanî u eşq u fikré ye; kovara Nubiharé jî eynî wusa li ser riya Xanî, bi ronahî ya stérkén asumané Kurdî yén geş dest bi meşa xwe ya diréj kir. Taybetmendîya Nubiharé ya herî balkéş ev e ku wé pişta xwe daye ber edebîyata klasîk ya ku geleki zengîn u dewlemend(Parıltı,2009). Her weha Nubihar ji ber ku pirrengî, pirralî u babetcihé ye; hemu reng u baweri yé kurdayetîyé jî di nava xwe de héwirandîye; lé ne bawerîya xwe terikandîye u her u her nîjad u çand u toreya xwe jî domandîye. Ji vé yeké Nubihar ji temamé kovarén kurdî xwedî ciheke taybet e u ji vî aliyî kovareke yekta ye(Zinar,2006).

Nubihar, di nava kovarén ku li Tirkiyé der dikevin de bi demokratîk buna xwe jî balkéş e. Bi saya vé kovaré mesafe u sarbuna ku di nav rewşenbîrén kurd de hebun ji holé rabun. Ji komînîstan bigire heta dîndaran her nav di nav rupelén Nubiharé de bi rehetî cîh ji xwe re dîtin. Ji qewla şairkî kurd ko digot: “Mîna ku sed şibake li hewşeké binihérin.”(Temo,2006:55).

Zanîna kevneşopî ya Kurdî, xususîyetek din yé kovaré ye. Çimkî li Tirkîyé, di civata Kurdî de çepgirîya Kurd serdest e u xwe li ser hîmén çepa Tirk ava kirîye. Ku mirov bide pey vé şopé, heta Kemalîzmé diçe. Ev tev, yanî çepén Kurd u Tirk li ser redda kevneşopî yé digîhéjin hev. Bijarte u bohemén Tirk beré xwe dane Rojava. Lé wexta ku merev dinihére, merev dibîne ku Kurdén me jî ji wan derbaskirine, ne berjér in. Divé bé zanîn ku Kurd aîdé Rojhilat in u bi taybetî jî di derbaré edebîyaté de ji kevneşopîyé zéde ti tişt di desté wan de nî ne. Hebuna Nubiharé kevneşopîyé bi bîr anî, wé derxiste holé u da zanîn. Exleb kesén ku di vé kovaré de dinivîsin, tev bi elfaba Erebî dizanin, ji edebîyata klasîk ya Erebî u Farsî behredarin. Çawa ku

ti tişt bi tena seré xwe çénebe, edebîyata Kurdî ya nujen jî béyî mîrat u kevneşopîyé ava nabe.[1]

Nubihar, 18 sal e bénaber bi sebr u ‘ezmek mezin jiyana weşana xwe didomîn e.

Lîsteya Kovarén Kurdî

1-Deng:

Ev kovara mehane bi Kurdî-Tirkî derdiket, di sala 1963’yan de li Stenbolé tené du hejmar hatîye weşandin. Kovar, di bin révebirîya Yaşar Kaya, Ergun Koyuncu u Medet Serhat derketiye(Lewendi,1948:152).

2-Yeni Akiş (Herikîna Nu):

Li jor behsa wé hatibu kirin.

3- Doğu (Rojhelat):

Li jor behsa wé hatibu kirin.

4-Dengé Sérek:

Li jor behsa wé hatibu kirin.

5-Özgürlük Yolu (Riya Azadî)

Li jor behsa wé hatibu kirin.

6-Heval (Yoldaş)

Ev kovara ku di sala 1975’an de bi Kurdî-Tirkî derdiket kovarek illegala réxistinek marxîst bu u li gor agahîyeén Malmisanij u M. Lewendî, tené sé hejmar derketiye(Lewendi,1948:221).

7- Rizgarî

[1] Selim Temo, eyni cih.

Li jor behsa wé hatibu kirin.

8- Devrimci Demokrat Gençlik (Ciwanîya Demoqrat-Şoreşger)

Li jor behsa wé hatibu kirin.

9-Tîréj

Li jor behsa wé hatibu kirin.

10-Medya Güneşi

Li jor behsa wé hatibu kirin.

11-Deng

Li jor behsa wé hatibu kirin.

12-Newroz

Kovara “mehane ya siyasî ya kulturî” Newroz di sala 1991’e de li İstanbul dest bi weşané kir. Kovar bi Tirkî u Kurdî (Kurmancî-Dimilî) ye. Xwedî, Hüseyin Alataş u révebirén din jî Celal Albayrak u Fatma Karabacak bu. Kovar heta 1992’an çar hejmar derket(Lewendi,1948:398).

13-Govend

“Kovara çandî u hunerî” Govend, di sala 1991’é li Diyarbekir dest bi weşané kir. Kovarek Kurdî-Tirkî u du mehane ye. Di bin révebiriya Mazhar Kara u Mükerrem Ayyildiz tené 7 hejmar derketin(Lewendi,1948:405. Özcan,2003:140).

14-Rewşen

Li jor behsa wé hatibu kirin.

15-Newroz Ateşi (Agiré Newrozé)

Ev kovar di sala 1992’an de li İstenbul dest bi weşané kir. Kovar bi Tirkî-Kurdî (Kurmancî-Dimilî) ye. Di bin révebirîya Hüseyin Cici, bi şiklé mehane di sala 1992’an çar hejmar derketine(Lewendî,1948:412).

16-Serketin

“Kovara siyasîya mehane” Serketin di sala 1992’an li İstanbul, di bin révebirîya Zeynel Aydin u Şahin Gül bi Tirkî-Kurdî, heta sala 1994’an dewam kiriye.[1]

17-Tewlo

Kovara mîzahî ya hefteyî Tewlo, di tarîxa çapemenîya Kurdî de yekemîn kovara mîzahî ye. Di 9’é Nisana 1992’an li İstenbul dest bi weşané kir u di 2 Haziran 1992’an de hate girtin. Di 3 meha de 13 hejmar derket. Zimané kovaré Kurdî-Tirkî u Xwedîyé kovaré Serhat Bucak, berpirsiyar jî Xelîl Ziravav bu. Kovara Tewlo, di sala 1999’an de bi navén Pîne, The Pîne, Post Pîne, Sator u Maxîmum Sator xwest ku weşana xwe bidomîne lé ji alîye dewleté ve destur nehat dayîn ku li bajarén Kurdan bé firotin(Lewendî,1948:427).[2]

18-Nubihar

Li jor behsa wé hatibu kirin.

19- Zend

Kovara Zend kovareke zanistî u lékolînî ye. Di sala 1992’yan de li Stenbolé, bi şikleke bé perîyodîk derdikeve. Weke rézepirtuk jîyana xwe didomîn e. Berpirsîyaré kovaré Samî Tan e. Kovar ji alîyé Enstîtuya Stenbolé ve té amadekirin. Hejmara dawî ya kovaré di zivistana 2010’an de hate weşandin(zend,2010:2).

20- Nudem

Li jor behsa wé hatibu kirin.

21-Hevdem

“Kovara siyasî u çandî” Hevdem, di sala 1993’an de li İstenbul, bi zimané Tirkî-Kurdî derket. Xwedîyé kovaré M.Siddik Taşdemir bu. Hin ji nivîskarén kovaré ev in: Bayram Ayaz, İbrahim Güçlü, İsmail Göldaş u Bubé Eser. Kovar heta sala 1994’an 7 hejmar derket.

[1] http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/sureli_yayin)15.04.2010
[2] http://www.kurdistantime.com/?p=767.

22- War

"Kovara lékolîn u légerîn" War, di sala 1997'an de sé meha carké bi Kurdî u Tirkî, li İstanbul dest bi weşana xwe kir. Kovar di bin xwedîtîya Kamber Soypak derket. Heta wexta me 16 hejmarén kovaré derketine.

23- Bîr

"Kovara lékolîn u légerîné" Bîr, di sala 2005'an li Stenbolé, ji sé mehé carké bi Kurdî u Tirkî, di bin révebirîya Turgut Ersoy ve derdikeve. Kovar her çiqas li Stenbolé çap dibe jî, ciyé révebirîyé Diyarbekir e. Seîd Veroj, Roşan Lezgîn u Remezan Alan heyeta redaktorîyé teşkîl dikin. Hejmara 12'yan, di zivistana 2010'an de derket.

Ji xeynî van, kovarén mîna Vate, Ajda, Kevan, Munzur, Yazınca, Toplum ve Kuram, Nupelda, Mizgîn, Tîroj, Tevkurd, Pelîn, Vesta, Kulîlka Ciwan, Tîgrîs u Do-Jîn ku di van demén dawî de derketine, lazim e li ser wan bi diréjayî béte rawestin. Xwedé hesbike heta ku ev teblixana bén çapkirin ev mijar jî dé bi kemile.

Çavkanî

- Parıltı ,Abidin,(2009), **Radikal Kitap**, 9 Ocak.
- Aktaş ,Alaattin,(2004) "**Li Tirkiye yé Rewşa Edebiyata Kurdî", Yekemîn Rojén Edebîyaté Li Diyarbekiré** –Gotarén Konferansa Edebiyata Rojhilata Navîn u Pirçandîye 4-6 Sermawéz 2003, Weşanén Enstîtuya Kurdî ya Stenbolé. Dîyarbekir.
- Nursî, Bedîuzzaman Saîd,(2004), **çtîmaî Dersler**, Zehra Yayıncilik, İstanbul,
- Celîl, Celîlé,(2000), **Kürd Ayaklanması**, İstanbul, Avesta Yayınları,
- Fehim Işık, ilkehaber.com (2010-03-14)
- Felat Dilgeş,(1992), **Rojnameya Kurdî ya Péşîn Kurdistan**,İstanbul, Weşanén Enstîtuya Kurdî ya Stenbolé,
- Kaya,Fethullah, (2010), **Kürt Basın Tarihi**, İstanbul,Hîvda Y.
- Hawar,(1998), hejmar 1, r., 23. Stokholm, Weşanén Nudem,.
- http://www.gazetekurd.net/index.php/yazar-nviskar/muhyiddin/97-bir-said-i-nursikuerdi-projesi2010-04-25
- http://www.kurdistantime.com/?p=232 2010-04-

بەشي لاتين

- http://www.kurdistantime.com/?p=767
- http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/sureli_yayin)15.04.2010
- Cemîl Paşa, Kadrî (Zinar Silopî),(1991), **Doza Kurdistan**, Ankara,Öz-Ge Yayınları
- Malmîsanij,M.(2006), **Türkiye ve Suriye'de Kürtçe Kitap Yayımciliğinin Dünü ve Bugünü**, İstanbul,Vate Yayınevi.
- Malmisanij,(2002), **Kurd Talebe Hévî Cemîyetî**, İstanbul,İlk Legal Kurd Öğrenci Derneği, Avesta Yayınları,
- Lewendî, Mahmud (1992), **Li Kurdistana Bakur u Li Tirkîyé Rojnamegerîya Kurdî**, Ankara,Weşanén Oz-Ge,
- Uzun,Mehmet,(2003), **Antolojîya Edebîyata Kurdî**, İstanbul, Weşanén Aram.
- İsti'lamî,Muhammed,(1981), **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Ankara,Çev. Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Y.
- Ozcan,Mulazim,(2003), "**Di Heyama Nu de Çîroknusî ya Kurdî**", Yekemîn Rojén Edebîyaté Li Diyarbekiré –Gotarén Konferansa Edebiyata Rojhilata Navîn u Pirçandîye 4-6 Sermawéz, s., 138,
- Müslüm Yücel,(1998), **Tekzip-Kürt Basın Tarihi**, İstanbul,Aram Yayınları.
- Leventoğlu, Ömer,(2010), **Yeni Özgür Politika**, 6 Nisan
- Temo,Selim, (2006), **Mîna Hîva Çarde Mehé**, Nubihar, jimar 100, rupel, 55,.
- Tunaya,Tarık Zafer, (1984), **Türkiye'de Siyasi Partiler**, cild, 1, İstanbul,
- Zinar,Zeynelabîdîn (2006), "**Nubihar Adana Beré Çanda Hezarsale ye**", Nubihar, jimar 100, rupel, 31,.
- Zend,(2010), **Rézepirtuk** 12.

DI SERDEMA OSMANÎYAN DE LI PEY RÊÇA "EHMEDÊ XANÎ"

SÊ "MEM Û ZÎN"ÉN Bİ TİRKÎ

Dr. Abdorrehman Adak[*]

Kurte:

Di serdema Osmanîyan de sê kesan Mem û Zîna Ehmedê Xanî ji Kurdî wergerandina bal bi Tirkî ve. Ji vana yê yekem Ehmed Faîq e. Ehmed Faîq xanê 29ê yê malbata Şerefxanîyan e ku mîrektîya wan ya li Bedlîsê heta 1894an dewam kiribu. Ehmed Faîq piştî mirina bavê xwe Nûh Xan du salan mîrektîya Bedlîsê kiriye û piştre wî bi dilê xwe dev ji mîrektîyê berdaye û xwe daye jiyaneke tesewwufî û intisabî Şemsê Bedlîsî kiriye. Ehmed Faîq ev Mem û Zîna bi Tirkî di sla 1730an de nivîsandiye. Wezn û mijara vê Mem û Zînê bi tevahî wekî ya Ehmedê Xanî ye, Lê Mem û Zîna Ehmedê Xanî 2364 û ya Ehmed Faîq 1056 beyt e. Yê Duwem Ebdulaziz Xalis e. Di sala 1867an de li Dîyarbekrê hatiye dinê. Mem û Zîna xwe di sala 1906an de Me'denê nivîsandiye. Sîyasetmedar û helbestvanê xurt Ebdulezîz Xalis di sala 1935'an de li Dîyarbekrê wefat kiriye. Qopyeyeke destnîsa vê berhemê di destê me de ye. Wezn û mijara vê Mem û Zînê jî wekî ya Ehmedê Xanî ye. Lê hijmara beytên vê ji ya Ehmedê Xanî gelektir e. Lewre ev ji nêzî 3000 beytan pêk hatiye. Yê sêyem Zulfîqar Fethî ye. Zülfikar Fethîyê kul i Silîva (Farqîn) miriye, Mem û Zîna Ehmedê Xanî nezmen wergerandiye Tirkî. Lê mixabin pitre ji ber tirsa ku ev behrem dê zererekê bidiyê, berhema xwe şewitandiye. Lewre jî ev berhema wî di destê me de tine ye.

Peyvên sereke : Mem û Zîn, Ehmedê Xanî, Ehmed Faîq, Tirkî.

---

[*] Nivîskar û Mamosteyê Zanînge.

DESTPÊK,

Ji alîyê edebîyatê ve nemaze piştî sedsala 16an di navbera Kurdan û Tirkan de pêwendîyeke dualî ya xurt dest pê kiriye û bandora her du edebîyatan li ser hev çêbûye. Ji alîyê bandora edebîyata Kurdî ya li ser edebîyata Tirkî ve dema em lê binêrin, em dibînin ku berhema helbestvanê kurd Ehmedê Xanî Mem û Zîn, di vî warî de di dereca yekemîn de cih girtiye. Lewra di serdema Osmanîyan de li pey rêça Ehmedê Xanî sê Mem û Zînên bi Tirkî hatine nivîsandin/wergerandin. Ev her sê Mem û Zînên bi Tirkî jî li welatê Kurdan û ji alîyên kurdên ku bi Tirkî helbestên xweşik dihûnandin ve hatine nivîsandin. Ev her sê Mem û Zîn jî li gor kronolojîyê evin: Mem û Zîna Ehmed Faîq (1730), Mem û Zîna ‘Ebdul’ezîz Xalis (1906), Mem û Zîna Zulfîqar Fethî (Nîveka duwemîn yê sedsala XIX.)

Di gotara xwe de em dê bes li ser her du Mem û Zînê diş serî de rawestin û derbarê berhem, xwedîyê berheman û têkilîya berhemên wan bi ya Ehmedê Xanî re agahîyan bidin. Sebebê ku em li ser Mem û Zîna sêyemîn ranawestin ewe ku, ev Mem û Zîn ji alîyê nivîskarê wê ve hatiye şewitnadin, lewre jî di destê me de tine ye.

Di destpêkê de em dixwazin li ser vê xalê jî rawestin ku piştî dema Osmanîyan jî hinek Mem û Zîn ji Kurdî bal bi Tirkî ve hatine wergerandin. Li Tirkiyê M. Emin Bozarslan (İst. 1969) û li Azerbeycanê jî Şamil Esgerov (Bakü 1976) Mem û Zîna Xanî wergerandine bal bi Tirkî.. Lê di vê nivîsê de em li ser vê mijarê ranawestin. Lewra mijara me bi dema Osmanîyan ve girêdayîye.

I. EHMED FAÎQ Û MEM Û ZÎNA WÎ

A. JIYANA EHMED FAÎQ

Ehmed Faîqê ku Ehmed navê wî ye û Faîq jî mexlesa wî ye, ji malbata Şerefxanîyan e. Malbata Şerefxanîyan ji sala 1421'ê heta bi derdora sala 1894'ê xanedanîya mîrnişîniya Kurdan ya Bedlîsê kirine. Şerefxanê Bedlîsîyê xwedîyê pirtûka giranbiha Şerefnameyê jî ji vê malbatê ye[1]. Derbarê jiyana Ehmed Faîq de mixabin agahîyên berfireh di destê me de nîn in. Sırrı Dadaşbilgeyê ku Mem û Zîna Ehmed Faîq li Tirkiyê weşandiye, ji nivîskarê bi navê Subhî Menteş Beg neql kiriye ku Ehmed Faîq ji malbata Şerefxanîyan kurê Şemseddînê çaremîn Ehmed Mîrza Beg e. Lê Dadaşbilge gumana xwe di vî warî de anîye zimên[2].

Bi qeneata me ji ber ku navê helbestvanê me Ehmed e, bi nêrîna me li silsileya xanên Bedlîsê, dê xanên bi navê Ehmed derkevin holê û bi vî awayî kifşkirina helbestvanê me dê hêsantir be. Ji ber vê yekê lazime em pêşî cih bidin lîsteya xanên Bedlîse. Ji malbata Şerefxanîyan ew kesên ku xanedanîya Bedlîsê kirine evin:

1. Ziyaeddin Xan, **2.** Melik Eşref Xan, **3.** Mecdeddin Xan, **4.** İzeddin Xan, **5.** Mir Ebubekir Xan, **6.** Mir Şéx Şeref Xan, **7.** Ziyaeddin Xan, **8.** Hacı Şeref Xan, **9.** Melik Şemseddin Xan, **10.** Şeref Xan, **11.** Şemseddin Xan, **12.** İbrahim Xan, **13.** Hacı Mehmed Xan, **14.** İbrahim Xan, **15.** Şêx Mehmed Xan, **16.** İbrahim Xan, **17.** Şeref Xan, **18.** Şemseddin Xan, **19.** Şeref Xan, **20.** Şemseddin Xan, **21.** Abdal Adıl Xan, **22.** Ziyaeddin Xan, **23.** Celaleddin Xan, **24.** Mehmed Xan, **25.** Sultan Ahmet Xan, **26.** Sultan Mustafa Xan, **27.** M. Şeref Xan, **28.**

---

[1] Derbarê vê malbatê de ji bo agahîyên berfireh bnr. Şerefhan Bedlîsî, Şerefname, (Çev. M. Emin Bozarslan), Deng Yay., İst. 1998, s. *; Abdullah Demir, "16. Yüzyılda Safevî ve Osmanlı Hakimiyetinde Arşiv Belgeleri Işığında Bitlis Beyleri", I. Uluslar arası Dünden Bugüne Tatvan ve Çevresi Sempozyumu Bildirileri, Beyan Yay., İst. 2008: 253-283.

[2] Dadaşbilge, VI-VII

Nuh Xan, **29.** Sultan Ahmet Faik Xan, **30.** Hasan Xan, **31.** Murat Xan, **32.** M.Sait Xan, **33.** Abid Xan, **34.** Salih Xan, **35.** Adil Xan, **36.** Mahmud Xan, **37**.Kasım Xan, **38.** M.Şeref Xan, **39.** Gulabi Xan, **40.** M.Sait Xan, **41.** Muzaferuddin Xan, **42.** Hasan Xan, **43.** Said Xan, **44.** Selim Xan, **45.** M. Adil Xan, **46.** Bekir Xan, **47.** M.Şeref Xan, **48.** Bican Xan, **49.** M. Koçak Xan, **50.** M.Adil Xan, **51.** Alaaddin Xan, **52.** Kemal Xan, **53.** Haşim Xan, **54.** İbrahim Xan, **55.** Süleyman Xan, **56.** Haydar Xan, **57.** Salih Xan, **58.** Ahmet Faik Xan, **59.** M. Fettah Xan, **60.** Şêx Şeref, **61**. Şêx İsa, **62.** Şêx Mustafa, **63.** Abdurrahman, **64.** Hemüş, **65.** Mustafa[1].

Dema em li vê lîsteyê dinêrin em dibînin ku tê de sê xanên bi navê Ehmed hene. Ehmed Mîrzayê kurê Şemseddînê çaremîn ku di heman demê de birayê Ebdal Xan e di vê lîsteyê de cih negirtiye. Ji ber ku birayê wî Ebdal Xan berya nivîsandina Mem û Zînê ji alîyê Ehmed Faîq bi gelekî ve li Bedlîsê hukumdarî kiriye, ne mumkin e ku vî Ehmed Mîrzayî Mem û Zîna ku em behs jê dikin nivîsandibe. Lewra Ebdal Xan di sala 1655'ê de bi Melek Ehmed Paşayê Osmanî re şer kiriye û di vî şerî de mexlûb bûye. Ji vê tê fêhm kirin ku birayê Ebdal Xan Ehmed Mîrza ne Ehmed Faîqê ku em behs jê dikin e. Lewre çawa ku em dê li jêr li ser rawestin, Ehmed Faîqê xwedîyê Mem û Zînê berhema xwe di sala 1730'ê de nivîsandiye.

Piştî ku hat fêhm kirin ku Ehmed Mîrza ne Ehmed Faîq e, di destê me de her sê xanên bi navê Ehmed yên ku di lîsteyê dene dimînin. Yê yekem Ehmed Xanê kurê Mehmed Xan e (di rêza 25'an de ye), yê duwem Ehmed Xanê kurê Nûh Xan e (di rêza 29'an de ye) û yê sêyem jî Ehmed Faîqê urê Salih Xan e (di rêza 58'an de ye).

Ev Ehmed Xan di silsileya Şerefxanîyan de di rêza 29an de ye û piştî Ebdal Xanê navborî jî di rêza 7an de ye.

---

[1] www.tatvan.net

Eger em dema ku Ebdal Xan tê de jiyaye (di sala 1655’ê de mexlûb bûbû.) û dema ku Mem û Zîn ji alîyê Ehmed Faîqî ve hatiîye nivîsandin (sala 1730’ê) bihevre bidin ber çavan, em dikarin bêjin ku nivîsandina Mem û Zînê leqayî dema Ehmed Xanê kurê Nûh Xan tê. Ehmedê yekem piştî Ebdal Xan bi sê, yê duwem bi heft û yê sêyem bi sih û pênc bavikan e. Ew dema ku di navbera her du tarîxan de (ji 1655’ê heta bi 1730’ê) ye, bêhtir berbie’ql e ku bi heft bavikan tije bibe. Ji bo derbasbûna vê dem sê bavik hindik, û sih û pênc bavik jî zehf gelek in.

Piştî ku hat fêhmkirin ku Ehmed Faîq bi ihtimaleke gelekî mezin kurê Nûh Xan e, em dikarin derbasî agahîyên dî yên derbarê Ehmed Faîqî de bibin. Ehmed Faîq piştî wefata bavê xwe hatiye ser hukm û li Bedlîsê du salan hukumdarî kiriye, lê piştre bi dilê xwe dest ji hukumdarîya berdaye. Ehmed Faîq piştî ku dev ji hukumdarîyê berdaye xwe daye jiyaneke ‘ilmî û tesewwufî. Di vê demê de li gelek deveran seyahet kiriye. ew carekê çûye paytexta Osmaniyan Stenbolê û du salan li jî maye. Piştî ku ji Stenbolê vegerîyaye Bedlîsê, di sala 1823’ê de li Bedlîsê wefat kiriye. Gora wî li Bedlîsê li taxa Hersanê li hewşa mizgefta Qurubulaqê ye. Li ser wesiyeta wî li ser gora wî qubbe ne hatiye avakirin. Ji Ehmed Faîq re zarok çênebûne(Törehan :170-171). Piştî wî Hesen Xan hatiye ser hukm[1].

Ji Mem û Zîna Ehmed Faîq tê fêhm kirin ku wî dema xwe de intisabî şêxekî tesewwufê bi navê Şemsê Bedlîsî (1715-1788) kiriye. Lewre ew di beyteke berhema xwe de weha dibêje:

Söyler benim dilimce güftar Şems-i Bitlis,
Yok Fâyika bugün ben hemen ol varı gördüm.

Ehmed Faîq di cihekî dî yê berhema xwe de weha behsa Şemsê Bedlîsî (1715-1788) kiriye:

[1] www.tatvan.net

Geldim sana doğru bir zelîlim
Yüz şükür ki var bir delîlim

Rehberdir önümce Şems-i Bitlis,
Geldim ki kılam bu hali telhis.

Di sedsala hijdihemîn de li Bedlîsê ji bilî Şemsê Bedlîsî, yên wekî Hacî Hesenê Şîrvanîyê hevalê Şemsê Bedlîsî (w. 1788), Şêx Mehmûdê ‘Uryanê ku ketiye dewsa Şemsê Bedlîsî, birazîyê Şemsê Bedlîsî Muştaq Baba (1759-1832) jiyane û li Bedlîsê hewayeke tesewwufî û ilmî çêkirine. İcar Ehmed Faîq di vê demê de jiyaye û ketiye nav vê atmosfera tesewwufî û ilmî. Bi ihtimaleke gelekî mezin wî ji van kesên ku bi Kurdî nedizanîn re, Mem û Zîna Ehmedê Xanî ji Kurdî wergerandîye bal bi Tirkî ve.

B. MEM Û ZÎNA EHMED FAÎQ

Mem û Zîna Ehmed Faîq kevintirîn Mem û Zîna bi Tirkî ye. Lewre ev Mem û Zîn di sala 1730’î de hatiye nivîsandin. nivîskarê wê Ehmed Faîq di dawîya ya berhema xwe de weha behsa vê tarîxê dike:

Çûn yetti tamame bu tevarih
Oldu bu nazım kitaba tarih

Sertac-ı sutûr olan hurûfat
Tarih-i kitabedir işarât

Erkamını cem’ kıl hesap et
Terkîm edegör ve ba’de ad et

Bir harfı anın ziyade gelmez
Noksanı dahi bu beytin olmaz

Mestûr olunan hurûfu cem et
Erkamını bil hesabını et

Kalmaz bu hesabımızda noksan
Ger var ise sende akl û iz’an

Gonca gibi fehmin et küşade

Bildin ise devletin ziyade
(Hicrî: 1143/ Mîladî: 1730)

Wateya van beytan eve: “Dema di vê tarîxê de ev berhem kûta bû, ev nezm ji bo vê pirtûkê bû tarîx (beyt 1). Herfên ku di serê her misra’ê de ne işaretê bi bal tarîxa nivîsandina vê behremê dikin (beyt 2). Hijmarên wan herfan cem’ bike, binivîse û bike ser hev (beyt 3). Wan herfên kû hatine nivîsandin cem’ bike, hijmarên wan bizane û hesaba wan bike (beyt 4). Eger bi te re eql û hişmendî hebe, di vî hesabî de kêmasîyek namîne (beyt 5). Eger tu dewleta xwe zêde dizanî, wekî xonçayê fehmê xwe veke.”

Ehmed Faîq di van beytan de bi awayekî zelal rêbaza bidestxistina tarîxa vê berhema xwe nîşanî me daye. Dema em li gor rênîşandana wî, jimareyên ku her herfên di serê her misra’ê de bi hesabê ebcedê didin me li ser hev kom dikin tarîxa 1143’ya hicrî derdikeve. Ev jî bi hesabê mîladî teqabulî tarîxa 1730’î dike.

Heya vê dawîyê nusxeya eslî, yan jî nusxeyeke ku bi tîpên ‘Erebî hatibe nivîsandin ya vê Mem û Zînê di destê me de tine bû. Em bes ji nusxeya ku ku ji aliyê Sırrı Dadaşbilgeyê ku ev berhem ji tîpên Erebî wergerandiye tîpên latînî û di sala 1969’ê de weşandiye haydar bûn. Dadaşbilge di pêşgotina vê çapê de behsa nusxeya eslî ya li cem xwe dike û agahîyan derbarê wê de dide me. Ji ifadeya “nusxeya di destê me de” ya ku Dadaşbilge di vir de di’emilîne, tê fêhmkirin ku ev nusxe nusxeye şexsî ye û di destê wî de ye û lewre me dihesiband ku ev nusxe heta niha jî di pirtûkxaneya şexsî ya Dadaşbilge de ye. Lê vê dawîyê derket holê nusxeyeke vê berhemê li Stenbolê di pirtûkxaneya Suleymaniyeyê, di jimareya 2361’ê de ye[1]. Dema em agahîyên Dadaşbilge yên ku derbarê nusxeya xwe ya eslî kiriye, wêneyên çend pelên vê nusxeyê yên ku di dawîya çapa xwe de cih daye wan û deqên

[1] Ji bo ku Teshîn Ibrahîm Doskî ev nusxe daye me, lazim e ku em li vir spasdarîyan xwe ji bo wî pêşkêş bikin.

çapa Dadaşbilge û vê nusxeya ku di pirtûkxaneya Silêmanîyeyê de ye didin berhev, bi awayekî zelal derdikeve holê ku ev nusxeya Silêmanîyeyê nusxeya ku Dadaşbilge dibêje "nusxeya di destême de" ye. Ji vê jî em dikarin vê encamê derxin ku piştî Dadaşbilge ev nusxe bi awayekî ketiye pirtûkxaneya Sulêmanîyeyê. Yanê ev nusxeya Suleymaniyeyê nusxeya Dadaşbilge bi xwe ye.

Wekî netîce em dikarin bêjin ku heta niha bes nusxeyek tenê ya destnivîsar ya berhema Ehmed Faîq di destê me de heye. Ev nusxe jî ji nivîsa wê tê fêhmkirin ku ne nusxeya eslî ya Ehmed Faîqî ye û piştî wefata bi gelekî hatiye istinsaxkirin. Nexwe nusxeya eslî ya vê behremê di destê me de tuneye. Dema em li vê nusxeya di destê me de ye dinêrin, taybetmendîyên wê weha derdikvin holê: Berhem 42 pel, 81 rûpel (li gor Dadaşbilge 83 pel) e. Rûpela yekem nîne. Bi murekkeba reş bi xetê nesxê hatiye nivîsandin û bi cetwelên sor hatiye xêzkirin.

Dadaşbilge cara pêşî di sala 1957'ê de di kovara "mehnameya yekîtîya mamostayên Tirkîyê Bilgi"yê de (hejmar: 123, r. 5,6-13) nivîsek bi sernavê "Mem o Zin Hikayesi" (Çîroka Mem û Zînê) nivîsandiye û di vê nivîsê de cih daye beşek ji Mem û Zîna Ehmed Faîqî(Beysanoğlu,1997:242). Dadaşbilge piştre di sala 1969'ê de berhema Ehmed Faîqî bi tevahî weşandiye. Dadaşbilge di vê xebata xwe de orjinala berhemê ji tîpên Erebî wergerandiye tîpên latînî û xistiye alîyê çapê û şiroveya wê ya bi Tirkîya îro jî kiriye û ev jî xistiye alîyê rastê. Dadaşbilge her weha di vir de jimare daye beytên berhemê û xezel û nameyên kû tê de hene jî hijmartine. Li gor hjimartina Dadaşbilge beytên vê behremê 1056 beyt in. Berhem bi wezna Mef'ûlü mefâ'ilün fa'ûlün hatiye hûnandin.

Dadaşbilgeyê ku cara pêşî ev nusxe di destê wî de bû dibêje ku, rûpelê yekem yê vê berhemê, piştre ji cihê xwe ketiye (zayi' bûye) û li gor ku tê bîra wî li jora vî rûpelî di nava cedweleke bi mîhrab de navê berhemê nivîsandî bû û di vî rûpelî de bi qasî 10 beytan

hebûn(Dadaşbilge:3). Li gor ku Dadaşbilge dibêje di kenarê sehîfeya dawî ya berhemê de qeydeke bi Tirkî bi şeklê "*Malum ola ki ……. Ahmed Xani …….Ahmet Faik …….dahi …….*" heye, lê hinek cih jê nayêne xwendin. Dadaşbilge dibêje ku di vir de behsa têkiliyekê di navbera Ehmedê Xanî û Ehmed Faîq de dike, lê em nizanin ka ev têkilî bi çi şiklî ye. Bi bawrerîya me di vir de hatiye gotin ku Ehmedê Xanî bi Kurdî Mem û Zîn nivîsandiye, Ehmed Faîq jî ev Mem û Zîn wergerandiye Tirkî.

C. MUQAYESEYA MEM Û ZÎNA EHMEDÊ XANÎ Û YA EHMED FAÎQ

Mem û Zîna Ehmed Faîqî ji alîyê hijmara beytên xwe fe bi qasî nîvê Mem û Zîna Ehmedê Xanî ye. Lewre Mem û Zîna Xanî 2364, ya Ehmed Faîq 1056 beyt in. Lê Ehmed Faîq Mem û Zîna xwe bi heman wezna Mem û Zîna Xanî hûnandiye. Ew jî * "Mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün" e.

Mem û Zîna Ehmed Faîq ji alîyê beşên xwe ve jî ji ya Xanî hindiktir e. Beşên Mem û Zîn Xanî şêst in, lê yên Mem û Zîna Ehmed Faîq bîst û sêne. Ew jî evin:

1.(Dîbace)

2.Mem, Tacdin, Arif, Çaker, Sitti, Zin'in tanıtılması

3.Tacdin ile Mem'in Sitti ile Zin'i görüp tanışmaları ve birbirlerine aşık olmaları

4.Sitti ile Zin'in ve Tacdin ile Mem'in aşık ve hasta olarak evlerine dönmeleri

5.Tacdin'in kızları istemeğe karar vermesi ev adamlarını gönderip istetmesi

6.Tacdin'in düğün etmesi, gerdeğe girmesi ve evlenmesi

7.Dertli Mem'in gezmeğe çıkması, Cudi dağının ona öğüt vermesi

8.Beyin ava çıkması, Mem’in bağa gelmesi, bağda ağaç ve çiçeklerle konuşması, Zin’in çıkagelmesi

9.Mem ile Zin’in bağdaki köşke girmeleri, beyin avdan dönmesi, Mem’in beyden özür dilemesi

10. Mem ile Zin’in kurtulması için Tacdin’in evini yakması

11. Zin’in saraya, Mem’in evine dönmesi ve Zin’e mektup yazıp göndermesi

12. Mem’in Zin’e mektup göndermesi

13. Mem’den Zin’e mektup

14. Zin’in Mem’in mektubuna cevap vermesi, Beko’nun mektupu götüreni yakalaması ve mektubu yırtması

15. Zin’den Mem’e mektup

16. Zin’den Mem’e mektup

17. Beko’nun beyi fitnelemesi ve beyin Mem’i satranç oynamaya çağırması, onu öldürtmek istemesi, Zin’in penceresinden onları seyretmesi, Tacdin ve kardeşlerinin Mem’i kurtarması

18. Zin’in mumla konuşması, ayrılık acısını mumla paylaşması, ona derdini açması

19. Mem’in mecazi aşktan kurtularak gerçek ilahi aşka erişmesi

20. Tacdin’in, Mem’in zindandan çıkarılmasını istemesi, beyin yine Beko’nun sözüne uyup Tacdin’i oyalaması Zin’i mem’in yanına göndermesi

21. Zin’in ölmesi ve vasiyet etmesi, Mem’in yanına gömülmesi

22. Temmet el-kitab bi avni el-Melik el-vehhab

23. Bağışlayıcı ulu tanrının lutfu ile kitap tamamlandı

Di Mem û Zîna Xanî de, beşên wekî munacat, na’t, sebebê te’lîf, dîbace îthaf, yên ku di hemû mesnewîyan de hene cih digrin. Lê di ya Ehmed Faîq de ev beş nînin. Li gor nusxeya ku di destê me de ye (û

her weha ew nusxeya ku Dadaşbilge weşandiye), ev beşana di Mem û Zîna Ehmed Faîq de nînin.

Mem û Zîna Ehmed Faîq bi beşa ku derbarê nasandina Mem, Tacdîn, Arif, Çaker, Sitti û Zinê de ye destpê dike. Lê çawa ku me li jor gotibu di vê nusxeyê de destpêk yan jî dîbaceya berhemê kêm e, ji cihê xwe ketiye. Ev beş jî ji rûpelekî pêk dihat. Nexwe tê fêhmkirin ku Ehmed Faîq di Mem û Zîna xwe de li şûna dîbaceyê bes beşek nivîsandiye û piştre dest bi mijara eslî kiriye. Lê Ehmedê Xanî di dîbaceya xwe de cih dayê pênc-şeş beşan.

Ji alîyê sazîya her dû Mem û Zînan de cudatîyeke dî je eve ku, di Mem û Zîna Ehmed Faîqî de di navbera beşan de car caran ji devên Memoyî yan jî ji devê Zînê hinek xezel hatine gotin. Di Mem û Zîna Ehmed Faîqî de bi vî awayî 19 xezel û du nameyên menzûm hene. Lê di Mem û Zîna Xanî de terzekî wusa tineye.

Dî rêzkirina bûyerê/waqî’eyê de di navbera her du Mem û Zînan de cudahî tineye. Bes di Mem û Zîna Ehmed Faîqî de piştî mirina Mem û Zînê kesek bi navê Yehya di xewna xwe de dibîne ku Mem bûye padîşahê dewleta cinnetê û Beko jî bûye dergevanê wî. Di Mem û Zîna Xanî de ev tişt tine ye.

Di her du Mem û Zînan de koma şexsan jî wekî hev in. Lê di Mem û Zîna Xanî de pîşeya bavê Mem û Tacdîn hatiye gotin, lê di ya Ehmed Faîqî de nehatiye gotin.

Bêjeyên wekî divan, kapucu, subaşı ve mehter yên ku di Mem û Zîna Xanî de derbas dibin di yan Ehmed Faîqî de derbas nabin[1].

II. ‘EBDULEZÎZ XALİS Û MEM Û ZÎNA WÎ

[1] Ji b ovan muqayeseyan bnr. Namık Açıkgöz, Türkçe ve Kürtçe Mem û Zîn ile Leylî vü Mecnûn Meznevîlerinin Mukayesesi, **Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu II**, Çanakkale 16-18 Mayıs 1996.

A. JIYANA ‘EBDULEZÎZ XALİS

‘Ebdul’ezîz Xalisê ku ‘Ebdul’ezîz navê wî û Xalis jî mexlesa wî ye piştre paşnavekî bi Tirkî jî standiye. Ew jî Çıkıntaş e(Beysanoğlu,1997:240-241). Xalis bizzat bi destê xwe tercemeya halê xwe nivîsandiye. Ev tercemeya halê wî jî ji alîyê Şevket Beysanoğlu ve hatiye weşandin. Li gor vê ew di sala 1867’ê de li navenda Diyarbekrê li taxa Taceddînê hatiye dinê. Piştî ku mekteba mehelleyê (taxê) kûta kiriye, di sala 1885’ê de mekteba Ruşdiyeyê ya Diyarbekrê bi dereceya Eliyyu’l-e’layê kûta kiriye. Piştre li medreseya Raxibiyeyê û li cem kesên xusûsî xwendiye. Di sala 1887’ê de çûye Stenbolê li Muallimxaneya nuwwabê qeyda xwe çêkiriye, lê ji ber ku sê mehan bi derengî destpê kiribû ji sinifê yekemîn derbas nebûye. Sala dî jî ji ber ku bavê wî Mihemed Feyzî Efendî ji bo qadîtîya Medînê hatiye wezîfedarkirin dev ji mekteba xwe berdaye û çûye Hicazê. Piştre di sala 1890’î de ji alîyê “Meclisa intîxaba hukkaman” ve li Qudsê li Xelîlurrehmanê hatiye wezîfedarkirin. Di sala 1892’ê de ji vê wezîfeyê istifa kiriye. Di sala 1893’ê de li qezaya Ewîna (Surgucî) yê ya bi ser Mêrdînê ve bi naîbtîyê hatiye wezîfedarkirin. Piştî du sal û nîvan ji vir çûye qezaya Midyadê ya bi ser Mêrdînê ve û li wir jî 23 mehan maye û piştre jî istîfa kiriye. Di sala 1898’ê debûye naibê Eclûna li Sûriyê û li wir jî 2 sal û 4 mehan maye. Piştre li Wanê û piştre jî di sala 1901’ê de li Sêrtê naibtî kiriye. Piştî salekê hatiye Mêrdînê. Pitre çûye Sûrîyê û li bajarê Hevranê bûye naib û piştre jî li vî bajarî bûye wekîlê mutasarrifê vî bajarî. Di sala 1906’ê li qezaya Erxenîyê ya bi Diyarbekrê ve girêdayî ye bûye naib. 13’ê Temmûzê sala 1909’ê hurriyyetçîyan ew ji wir sirgûn kirine û li Rodos û Sînobê dane îqamet kirin. Dema di sla 1914’ê de şerê Cîhanê yê yekem destpê kirye, efû derketiye û ew jî hatiye Stenbolê û li wir me’aş jê re derketiye. Lê ji ber halê wî yê aborîyê bi bal nebaşîyê ve çûye hatiye Diyarbekrê. Piştî ku ittihadçî ji iktidarî ketine, bi arîkarîya birayê wî yê mezin ‘Ebdulhemîd Efendî ye ku ji damezrênerê partîya i’tilafê bû,

ji bo qaymeqamtîya qezaya Stevrê (Sawur) hatiye wezîfedarkirin. Piştre bi heman wezîfeyê çûye Çermûk (qezaya Diyarbekrê) û û Dêrikê (qezaya Mêrdînê). Li van her sê qezayan bi tevahî nezî 9 mehan wekaleten wezîfeya qaymeqamtîyê kiriye. Piştî lexwkirina wilayeta Diyarbekrê (18 Adar 1920) ji alîyê Vekaleta Daxiliyê ve ji bo qaymeqamtîya Stewrê esaleten hatiye wezîfedarkirin û 5'ê Kanûna duwem 1921'ê ji vê wezîfeyê hatiye ezlkirin. Di sala 1921'ê de ji bo qadîtîya Hekkarîyê hate te'yînkirin lê ji ber berfê û nexweşîya nekarîye biçe wir. Di sala 1992'wê ji bo hakimtîya li Xinis'ê (qezaya Erzurûmê) hate te'yînkirin, lê dîsa ji ber berfê nekarîye biçe wir. Piştre ji 1923'yê heta 1924'ê li Çermûkê qadîtî kiriye. Piştre li wir bû hakim. Piştre li Melatyayê bû hakim û ji 1925'ê heta bi 1927'ê li wir xebitî. Wê salê li Meletyayê malnişîn bû û vegeriya mala xwe ya li Diyarbekrê. 6'ê Sibata 1935'ê li Diyarbekrê wefat kir û li goristana Derê Mêrdînê hate veşartin(Beysanoğlu,1997:240-242).

Xalis di tercemeya halê xwe de dibêje ku bi Tirkî û bi Erebî tekellum û kitabeta min heye, û bi Kurdî bes tekelluma min heye.

Ji bilî Mem û Zînê du berhemên Xalis yên dî jî hene. Yek ji van bi navê "Tuhfetu'l-Quds"ê ye. Wî di tercemeya halê xwe de behsa vê berhema xwe kiriye û gotiye ku nehatiye çapkirin(Beysanoğlu,1997:241). Her weha dîwançeya wî jî heye(Beysanoğlu,1997:241). Ebdulxenî Fexrî Bulduk di berhema xwe ya bi Tirkî ya bi navê "Muxteser el-Cezîre Tarixi" (Tarîxa el-Cezîreyê ya Kurt) de derbarê wî de dibêje ku "Meharet û cezaleta wî ya şi'r û inşayê şayanê istihsanê ye. Qisseya Mem û Zînê ya meşhûr nezmen wergerandiye Tirkî. Digel ku gelek helbestên wî hene jî nehatine çapkirin."(Fexrî Bulduk:146).

Li jêr em dixwazin cih bidin helbesteke wî bi Tirkî. Ev helbest wekî nezîreyekê ji bo helbesteke Ebdulxenî Fexrî Bulduk nivîsandiye.

Sineyi billura inledim gerden kafurdan

Zir-u balamı kıyas ettim serapa nurdan
Bir cihan nura döndü hane-i tarik-i dil
Berk urunca nur-u sevda dide-i mahmuren
Dil ki berkan-ı muhabbetdir eder ihtiramı nar
Fark olunmaz aşkım ateşinden tenimde turdan
Dinle bak çıkmaktadır bin nalenin savt-ı hazin
Zahmeler urdukça saz sineyi pûr-şurdan
Vad-ı vasıl emrinde yetmezmi bu ümm-ü halik senin
Lütfünü kem kılma böyle halis mağdurdan(Fexrî Bulduk:146).

B. MEM Û ZÎNA ‘EBDULEZÎZ XALİS

Şevket Beysanoğlu dibêje ku Mem û Zîna Xalis li cem keça wî ya li Stenbolê Melîhayê ye. Lê ev Mem û Zîna wî ya destxet min li cem nevîyê wî Canip Yıldırım dît û qopyeyek li ber zêde kir. Di dawîya muqeddimeya Mem û Zîna Xalis de qeydek bi şiklê “Hezîran 322 (1906) Me’den” nivîsandiye. Wî ji sala 1906 heta 1909’ê li Erxenîyê ku nêzîkê Me’denê ye wezîfe kiribû. Nexwe tê fêhmkirin ku wî di dema vê wezîfeya xwe de ev berhem li Me’denê kûta kiriye. Dîsa tê fêhm kirin ku wî piştî nivîsandina vê berhema xwe nêzî 30 salî jiyaye.

Di bin vê qeydêde jî ‘ibareyek bi şiklê “Mutercim ve nazımı Diyarbekirlî Ebdul’ezîz Xalis” dinivîse: Wate: “Mutercim û nazimê vê berhemê Ebdul’ezîz Xalisê Diyarbekrî”. Ji vê îfadeyê em fêhm dikin ku Xalis xwe bi awayekî âşikar wekî mutercim dihesibîne. Yanî ew bi devê xwe ifade dike ku wî Mem û Zîna Ehmedê Xanî wergerandîye bal bi Tirkî ve.

Berhem bi murekkeba reş hatiye nivîsandin, piştre bi qelemeke rengîn hinek teshîh û ilawe hatine nivîsandin. Dirêjahiya wê 16,5 * 25 cm ye û di her rûpelekî de 25 beyt hatine nivîsandin. Berhem 131 rûpel e.

C. MUQAYESEYA MEM Û ZÎNA EHMEDÊ XANÎ Û YA ‘EBDUL’EZÎZ XALİS

Wezn û mijara vê Mem û Zîna ‘Ebdul’ezîz Xalis wekî ya Ehmedê Xanî ye. Lê hijmara beytên wê ji ya Ehmedê Xanî gelektir e. Lewre Mem û Zîna Xanî ji 2364 beytan, lê Mem û Zîna Xalis ji nêzî 3000 beytan pêk hatiye. Beşên her du Mem û Zînan nêzî hevin. Mem û Zîna Xanî ji 60 beşan, Mem û Zîna Xalis 58 beşan pêkhatiye.

Eger em muqayeseyekê di navbera Mem û Zîna Ehmed Faîq û ya Xalis bikin, em dikarin bêjin ku Mem û Zîna Xalis ji alîyê hejmara beşan û beytan ji ya Ehmed Faîq zehftir nêzîkî Mem û Zîn Xanî ye.

Di Mem û Zîna Xanî de muqeddimeyeke nivîskî tine ye. Lê Xalis pêşî bi Tirkî cih daye muqeddimeyeke nivîskî.

Li jêr wekî mînak em dixwazin cih bidin beşa yekem ji Mem û Zîna ‘Ebdul’ezîz Xalisî:

Sernâme-i nâme nâm-i Allâh
Allâh adıdır dilimde hergâh

Allâh adı levó-i nâme-i èışú
Allâh adı naúş-i òâme-i èışú

Allâh adı olmasaydı ger fâş
Maèlûm olamazdı naúş u naúúâş

Allâh adı şâh beyt-i maúãûd
Fihrist-i mükâtebât-ı maómûd

Maømûn-ı mürâselât-ı lâ-reyb
Meşhûd-ı mükâşefât-ı bi’l-àayb

Maóbûb-ı úulûb-ı *men lehu’l-úalb*
Õâtıdır eden úulûbu hep celb

Ey matlaè-ı óüsn-i èışúbâzî
Maóbûb-ı óaúîúî vü mecâzî

Bir èâşıú-ı bî-niyazsın sen

Hem ãaóib-i faòr u nâzsın sen

Ma’şûú daòı ………..
Senden sañadır senin güvâhın

Sensin bu cihân u cân murâdı
Bî şübhe mürîd ü müstefâdı

Nûrun ile óüsn-i rû-yı dildâr
Nârın ile úalb-i èâşıú-ı zâr

…nûr olur furûzan
Âteş gibi hem şirâre-efşan

Bir şemè ki nûr u nârı sensin
Bir şems ki perdedârı sensin

Ol şemè yanar olur dil-efrûz
Ol şems çıúar eder şebi rûz

Ey úudretine ne óadd ü àâyet
Ey evvel ü hem olan nihâyet

Var cümlede varlığın güvâhı
Bulmaz ebediyyetin tenâhî

Bir kez òafî idi celâlin
Göstermeyi istedin kemâlin

Adımla anı èayân úıldın
Bir zerreyi bin cihân úıldın

Bu èâlem ü âdemî-i meşhûd
Bu mümkün ü mâ-sivâ-i mevcûd

Emriñ ile geldi hep vücûda
Feyøiñdir anı çeken şühûda

Sensiñ olan ey Òudâ-yı ekber
Feyyâø-ı riyâz-ı …….

Kün emriñ ile olup dü èâlem
Bundan da àaraø değildir* âdem

Âdem biridir iki cihânın
Bir óarfidir emr-i *kün fe-kânın*

III. ZULFÎQAR FETHÎ Û MEM Û ZÎNA WÎ

Zülfikar Fethîyê kul i Silîva (Farqîn) miriye, Mem û Zîna Ehmedê Xanî nezmen wergerandiye Tirkî. Lê mixabin piştre ji ber tirsa ku ev behrem dê zererekê bidiyê, berhema xwe şewitandiye. Lewre jî ev berhema wî di destê me de tine ye.

DI XEBATA REWŞENBÎRIYÊ CIHÊ WÊJEYA KILASÎKA KURDÎ

(THE PLACE OF KURDISH CLASSICAL LITERATURE IN THE KURDISH INTELLECTUAL LIFE)

Samî Tan [*]

Kurte:

Di vê gotarê de em dixwazin balê bikêşin ser helwesta rewşnebîrên kurd a li hemberî wêjeya kilasîk. Her kom û kesayetiya ku dest bi têkoşîna dozekê dike, dixwaze mafdarî û rewabûna xwe nîşan bide. Kom û rêxistinên ku doza mafên neteweyî dikin jî ji bo nîşandana rewabûna têkoşîna xwe balê dikêşin ser qedîmbûn û dewlemendiya nirxên xwe yên neteweyî. Dema ku mirov bala xwe dide rewşenbîrên neteweperwer ên kurd mirov dibîne ku wan wêjeya klasîk wekî navgîneke geşkirina têkoşîna neteweyî dîtiye û wisa cih daye berhemên wêjeya klasîk.. Di jiyana rewşenbîrî ya kurdan de wêjeya klasîk a kurdî cihekî taybet wergirtiye. Ji belavokên siyasî bigire, heta helbest û stranan wêjeya klasîk bandoreke taybet berhemên rewşenbîran kiriye.

Bêjeyên sereke yên di vê gotarê de:Wêje, netewe, têkoşîn, doz, dîrok, helbest, welat, rewşenbîr, lêkolîn, stran.

[*] Nivîskar û Lêkoler Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê

DI XEBATA NETEWEYÎ DE CIHÊ WÊJEYA KLASÎK A KURDÎ

Di têkoşîna neteweyî ya kurdan de cihê wêjeya klasîk çi ye? Her netewe dema ku ji bo mafên xwe yên neteweyî têdikoşe, dixwaze xurtî, dewlemendî û xweşikiya nirxên xwe yên neteweyî ragihîne cîhanê. Bi vê yekê jî dixwaze reseniya nirxên xwe yên neteweyî û rewabûna têkoşîna xwe ya neteweyî nîşanî cîhanê bide. Nîşaneyeke reseniya nirxên neteweyî jî qedîmbûna nirxên wan ên neteweyî ye. Di vî warî de nirxên herî berbiçav û diyar dîrok, wêje û zimanê wî gelî ne.

Lewma jî hebûna wêjeya klasîk a neteweyekê di têkoşîna wê neteweyê de pir girîng tê dîtin û di hemû xebatên hişyarî û hişmendiya neteweyî de têne bikaranîn. Kurd jî di têkoşîna xwe ya neteweyî de ji vê riyê avarê nebûne. Di vî warî de qedîmtirîn belge pêşeka Mem û Zîna Ehmedê xwe bi xwe ye. Xanî di pêşeka Mem û Zînê de bal kişandiye ser xurtî û xweşiya wêjeya kurdî û wêjekarên berî xwe bi van gotinan bi bîr anîne:

Ger dê hebûya me jî xwedanek
Alîkeremek, letîfedanek,

Ilm û huner û kemal û îz’an
Şê’r û xezel û kitêb û dîwan

Ev cins bibûya li ba wî mamûl
Ew neqd-i biba li nik wî meqbûl

Min dê alema kelamê mewzûn
Alî biki a li banê gerdûn

Bînave riha Melê Cizîrî
Pê hey bikira Elî Herîrî

Keyfek wê bida Feqîhê Teyran
Heta bi ebed, bimayî heyran

Çi’bkim ku qewî kesad e bazar

Nîn in ji qumaşê re xerîdar (Xanî, 1990: 62)

DI WÊJEYA NETEWEYÎ DE CIHÊ WÊJEYA KLASÎK

Wêjeya klasîk a kurdî û wêjekarên klasîk li ser zar û zimanê helbestkarên neteweperwer û azadîxwaz bûne, dirûşm û bangewazî ji bo gelê kurd. Di vî warî mînaka herî berbiçav Cegerxwîn e. Wî hem hinek helbestên xwe li ser forma hinek helbestên helbestkarên klasîk nivîsîne, hem jî ew wekî navgînên hişyarkirina gelê kurd bi kar anîne. Wekî mînak, wî di helbesta xwe ya bi navê "Welatê Min" de wiha gotiye:

Welatê min tu î bûka cîhanê
Hemî bax û bihuşt û mêrg û kanî

Şepal û şeng û şox û naz û rindî
(…)

Du birhên te di kevanê Ristemê Zal
Du zulfên te ji tîrên qehremanî

Du çavên te wekî deryayî Hirmiz
Kepû elmas e, karê Mûş û Wanê

Du lêvên te kitêbên Haci Qadir
Zimanê te ji benda Şêxê Xanî (Cegerxwîn, 1935:4)

Her wekî tê dîtin, wî xweşikiya lêvên welatê xwe bi kitêbên Haci Qadirê Koyî teswîr kiriye û ji bo ravekirina xweşikiya zimanê welatê xwe jî benda Ehmedê Xanî bi kar aniye.

Ji bilî Cegerxwîn jî gelek helbestvanên kurd, di helbestên xwe de qala wêjekarên klasîk kiriye û bi vê yekê wan xwestiye hem qedîmbûna wêjeya kurdî nîşan bibin, hem jî gel bi doza neteweyî bihesînin. Di vî warî de mînakeke din jî Celadet Elî Bedirxan e. Wî jî di helbesta xwe ya bi navê "Bêriya Botan" de bi dabaşkirina navê Xanî, Feqiyê Teyran, Melayê Cizîrî evîn û bêrîkirina xwe ya ji bo welêt nîşan daye.(Uzun,2003:124-128)

Kanî Xanî, Feqehê Teyran û Mela

Yê Cezîrî ne jî Batê kes nema

Hin kesan jî wekî mamoste Hêmin Mukriyanî navê wêjekarên klasîk bi lêv nekiribe jî bi riya derbaskirina navê lehengên di berhemên wan de qala wan kiriye. Wî di helbesta xwe ya bi navê “Naley cûdayî” de hem qala wêjekarên mîna Welî Dîwane kiriye û hem jî bi navê kesên mîna “Mem, Zîn, Qeretacdîn, Çeko, Arif” Ehmedê Xanî bi bîr aniye. (Uzun, 2003, : 327- 335)

Hin caran jî helbestkaran gotinên wêjekarên klasîk bi bîr xistine û bi vî awayî jî wan bal kişandiye ser hinek kul û birînên kurdan. Sebrî Botanî yek ji wan kesan e. Wî jî di helbesta xwe ya bi navê “Zengilê min” de Ehmed Xanî ji xwe re kiriye palpişt û bal kişandiye ser derdê ezeziyê.(Uzun, 2003:376-377).

Ezezînê em vehêlan
Ax ji derdê ezezînê

Ezezîna Xanî gotî
Di çîroka Mem û Zînê

Mînakeke din a têkildarî mijara me, Haci Qadirê Koyî ye. Wî di helbesteke xwe bi vî rengî pensê berhema Mem û Zîna Ehmedê Xanî daye:

Zemane resmî caranî nemawe
Çiraxî nazim û minşî kujawe

Le dewrî ême roman û cerîde
Egerçî meqsed e, zanînî baw e

Eman qedrê bizane em kitêbe
Le dinya êstekî hemtay nemawe

Le eyamî heyatî şêxî Xanî
Le ser nusxey xet ew nûsrawe

Le lay erbabî xoy bo qedrî û qiymet

Xezîney gewher e, û kîsey diraw e

Le mecmûhi diwel, Soran û Botan
Le sayey em kitêbe nasirawe

Le kurd xeyrî Haci û şêxî Xanî
Esasî nezmî kurdî danenawe (Azîzan, 1941: 13)

DI STRANAN DE WÊJEYA KLASÎK

Di stranan de behsa wêjeya klasîk, dema ku mirov bala xwe dide wêjeya gelêrî û stranan jî mirov gelek caran rastî navê wêjekarên klasîk ên kurd û navê lehengên wan tê. Ez dixwazim di vî warî de bi tenê mînakekê pêşkêşî we bikim. Ew jî strana Nîzamettîn Ariç a bi navê “Hawar ya Ehmedê Xanî” ye.

Medres çêkir li nava çiya
Xanî gula nav ewliya

Xwedayê me nezer lê da
Hawar ya Ehmedê Xanî

Hewz vekirin wî zemanî
Te li Bayezîdê mekan danî

Şêvê rojê eza dîne
Rû cîhanê te nabîne

Eşqa te ye li me bêkar
Wekî bilbil li azar kir

Meqamê te li pir hewraz e
Bi şev û rojê tim awaz e

Mem û Zînê te dixwaze
Hawar ya Ehmedê Xanî

Meqamê te li serê rê ye
Li me axirê dewrê ye

Yasax bû beytê Xanî ye
Hawar ya Ehmedê Xanî

XEBATÊN LÊKOLÎN Û WÊJEYA KLASÎK

Di gelek berhemên lêkolînî de dîwanên wêjeya klasîk ên kurdî wekî nîşaneya xurtî û qedîmbûna wêjeya kurd hatine dayîn. Kesên ku der barê kurdan û dîroka kurdan de berhem nivîsandine, çi biyanî, çi jî kurd navê wêjekarên mîna Elî Herîrî, Feqiyê Teyran, Melayê Cizîrî, Ehmedê Xanî, Melayê Bateyî, Mele Ehmedê Xasî wekî nîşaneyên dêrînî û dewlemendiya wêje û zimanê kurdî dane. Wekî nimûne, E. B. Soan di pirtûka xwe ya bi navê “Grammar of the Kurmanji or Kurdish Language (Rêzimana Zimanê Kurmancî yan Kurdî) de bi van gotinan qala wêjeya kurdî ya klasîk kiriye:

“Nîjada kurd belkî bi awayê herî xwerû li Hekarî û Mukrî peyda dibe. Kurd pêşî li cihê ku wekî Kurdistana navendî dizanin bi cih bûne, hêzdar bûne û wan ewlehiya xwe li wir pêk aniye. Delîla vê yekê jî di serdema navîn de li herêma Hekarî derketina birek helbestvanên pêkhatî ye. Serê pêşîn di sedsala 11’an (???) de Elî Herîrî li herêma Şemzînan derketiye holê. Piştî wî Şêx Ehmedê Cizîrî yê Hekarî ew ê ku di sedsala 12’an (???) de dîwan nivîsandiye. Dîwana wî van demên dawîn ji hêla “photolithograph”ekî alman ve ji nû ve hatiye çapkirin.

Piştî wî heta Muhammed Feqî Teyran ê Muksî tu helbestvanên din xuya nakin. Berhemên Feqiyê Teyran jî di sedsala 14’an (???) de hatine nivîsandin. Li pey wî Mela Ehmedê Bateyî yê Hekariyê tê ku Mewlûda wî ya ku qala jidayikbûna Pêxember dike hê jî tê bikaranîn.

Ji wê dema Bateyî heta helbestvanê piştî wî, helbesta kurdî xwe gihandiye Bazîdê. Ji vê derê helbestvanê herî navdar ê kurdan Ehmedê Xanî yê Hekarî ku di sedsala 16’an de jiyaye, rabûye. Di nav helbestkarên wê demê de kesê ku gelek berhemên wî -çi perwerdeyî, çi jî wekî din- hene, di nav kurdan de herî zêde tê naskirin ew e. Wî

li Bazîdê dibistanek û mizgeftek daye avakirin. Destnivîsa berhema wî ya bi navê “Nûbehar” a ku ferhengeke menzûm a kurdî û erebî ya ji bo zarokan e, li British Museum tê parastin.(Soane, 1913: 5-6)

Em mînakeke din jî ji pirtûka Murad Ciwan bidin, wî jî di pêşgotina pirtûka xwe ya bi navê “Türkçe açıklamalı Kürtçe Dilbilgisi, Kurmac Lehçesi (Rêzimana Zaravayê Kurmancî ya Kurdî bi ravekirina tirkî)” de li ser wêjeya kurdî ev nirxandin kiriye:

“Di hinek heyamên dîrokê de kurdî jî li hin cihan, mîna zimanên din derfeta pêşketinê bi dest xistiye, lê vê demê zêde dirêj nekiriye, berî ku li seranserî welêt belav bibe qut bûye. Bo nimûne, di sedsalên 16 û 17’an de di bin serweriya Osmaniya de mîrnişînên kurdî hatine avakirin, hêz û rayeya ku mîrnişîna Botan derxistiye holê, derfet daye ku kurmanciya Botan wekî zimanê wêjeya nivîskî bi pêş bikeve, wêjekarên mezin ên mîna Melayê Cizîrî, Feqiyê Teyran, Melayê Bateyî û Ehmedê Xanî di vê demê de derketine holê.(Ciwan, 1992:12)

Her wiha Ciwan di heman pirtûkê de di warê devokên kurmancî de ev malika Ehmedê Xanî ya di Mem û Zînê de wekî palpişt daye.

Buhtî û Mehmedî û Silîvî

Hin la’l û hinik ji zêr û zîv(Ciwan , 1992:21)

WEŞANGERIYA KURDÎ Û WÊJEYA KLASÎK

Wêjeya klasîk a kurdî wekî remz û sembola xurtî û dewlemendiya wêje û zimanê kurdî di xebatên propoganda-ajîtasyonê û weşanên tevgerên siyasî de derdikeve pêşberî mirov. Çapkirina berhemên wêjeya klasîk jî bi giranî bi mebesta pêkanîna hişyarî û hişmendiya neteweyî pêk hatiye. Bo nimûne, Mem û Zîna Ehmedê Xanî cara yekem di rojnameya Kurdistan de beş bi beş hatiye çapkirin. Ji bilî

hejmara pêşîn û hejmara dawîn di hemû hejmarên Kurdistanê de Mem û Zîn beş bi beş hatiye weşandin. Xwediyê Rojnameya Kurdistanê Mîqdat Mîthat Bedirxan, di hejmara duyem a Kurdistanê de bi van gotinan dest bi weşandina Mem û Zînê dike:

Rehmeta Xwedê lê be, Xwedê gunehê wî bixefirîne, sala hezar û sed pêncê de (1695 m.) Ehmedê Xanî kitêbek menzûm nivîsiye, navê wê kitêbê kiriye Mem û Zîn. Ev kitêb hemî beyt û şê’r in; eşkera hîkata eşqa du ciwana ye, batin gelek meqsed û hîsset û hîkmet jê tên fêmkirin. Loma, divê mirov bi dîqet bixwînîtin. Her cerîdekê de ez ê ji wê kitêbê hinê binivîsînim.

Ev kitêb berî du sed sala hatîye nivîsandin. Hin derê wê heşiftî ne, nayên xwendin. Derên neyên xwendin, înşellah ez ê bikarim bi xwe temam bikim. Heki jivê kitêbê destê yekê de hebitin, ez hêvî dikim ji min ra rêket, da ez ya li ber destê xwe de rast bikim; paşê ez ê dîsa kitêba wî jê re rêkim. Niyeta min, ez ê wê kitêbê tebi’ jî bikim. Heçîyê vê bila nuho ve ji min re binivîse.

Ehmedê Xanî rehmetullahî eleyhî li wê kitêbê de ewil dest şikir û munacat û ne’ta kiriye paşê dest eslê hîkatê dike. Min ev kitêb carna hin ulemayên tirk û ereba re xwendiye û tercûme kiriye, hemîya jî gotiye ku vê rê de ji vê kitêbê çêtir me nedîye.(, Bozarslan, 1992:Kurdistan: 2)

Her wiha di kovara Hawar de jî di bin sernavê “Klasîkên me” der barê berhemên wêjeya klasîk ên kurd gotarek hatiye nivîsandin. Ev nivîsa ji hêla Herekol Azîzan ango Celadet Bedirxan ve hatiye nivîsandin. Di vê nivîsê de der barê jînenîgarî û berhemên wêjekarên mîna “Elî Herîrî, Melayê Cizîrî, Feqiyê Teyran, Axayê Bêdarî, Ehmedê Xanî, Smaîlê Beyazîdî Şeref- Xan, Mirad- Xan, Siyehpûş, Axayok, Mewlana Xalid, Mela Yehyayê Mizûrî, Mela Xelîlê Sêrtî, Şêx Evdilqadirê Gêlanî, Şêx Mihemedê Hadî, Şêx Evdirrahmanêa

Taxê, Nalî, Şêx Riza, Haci Qadirê Koyî, Evdirrahmanê Axtepî, Elî Teremaxî, Mela Ûnisê Erqetînî, Melayê Erwasê agahî hatine dayîn.(Azîzan: 6-14)

Ji bilî wê jî di Hawarê de jî hem Mem û Zîna Ehmedê Xanî, hem jî Dîwana Melayê Cizîrê beş bi beş hatine weşandin. Dîwana Melayê Cizîrî bi tîpguhêziya Qedrî Cemîl Paşa cara pêşîn di hejmara 35’an a Hawarê de cih girtiye. Di hejmarê de Celadet Bedirxan berî ku dest bi weşandina helbestên Cizîrî bike, pêşekek nivîsandiye. Di wê pêşekê de wiha hatiye gotin: “Di hejmara Hawarê a 33an de me bendek li ser klasîkên xwe belav kir û tê de qala Melayê Cizîrî jî kir. Îro em dest bi belavkirina dîwana Melê dikin. Dîwana Melê her wekî me di wê bendê de goti bû, beriya niho jî hati bû çap kirin, û ne carekê lê çend caran. Çapa me a îro ji wan çaqan gelekî bi ferq e. Ev dîwan berê bi tîpên erebî dikete çapê. Îro bi tîpên me bi xwe, bi tîpên kurdmancî dê bête çap kirin.

Qedrî begê Cemîl paşa himet kiriye û dîwana Melê ji serî heta binî wergerandiye tîpên kurdmancî, yanî ew ji nû ve bi tîpên kurdmancî nivîsandiye. Xwedê jê razî be û wî di vê riya xebatê de payîdar bike.

Dîwana Melê di nav kurdmancan, nemaze di nav mela û feqehan de gelek nas e, û gelek nivîştên wê ên destnivîs hene. Me hêvî ji xwendevanan heye ko nivîşta Qedrî Begê deynin ber nivîştine din û ferqên ko di nivîştan bibînin, ji me re bidin zanîn. Em wan di Hawarê de belav dikin û piştî ko dîwan bi temamî qediya em li wan ferqan hûr dibin û ji wan nivîşteke tekane ditînin pê.

Mela Mitesewif e. Ji lewre şihrên wî bi çend awan dikarin bêne mana kirinb Xwendevanên me ji wî awirî ve jî dikarin bixebitin û awayê manakirina xwe jî ji me re binivîsînin.(Melê, Cilda Duyem, 1998: 848)

Piştî vê hejmarê jî heta hejmara dawîn (57) weşandina Dîwana Mele dom kiriye. Heçî Mem û Zîna Ehmedê Xanî ye, weşandina wê jî di hejmara 45'an de dest pê kiriye û hejmara dawîn berdewam kiriye.(Hawar, 1998,Cilda Duyem :hejmar 24-57). Ev her du berhem cara yekem di Hawarê de bi tîpên latînî hatine çapkirin.

Piştre jî di sala 1919'an de li Stenbolê ji hêla Cıvata Telebên Hêvî ve hatiye çapkirin. Li gorî agahiyên ku Mehmûd Lewendî û Malmîsanij di pirtûka xwe bi navê "Li Kurdistan Bakur û li Tirkiyê Rojnamegeriya Kurdî (1908-1992) de didin, di hejmara 6'an a kovara Kurdistan (1919) hatiye gotin ku, ev kitêbên bi kurdî li îdarexaneya kovara Kurdistanê peyda dibin:

1-Eqîda Mela Xelîl Sêrtî (menzûm, ilmîhal, ilmê exlaq)

2- Eqîda Mela Ehmedê Xanî (menzûm, ilmîhal)

(Lewendî,1908-1992 :78).

Ronakbîrê kurd Hesen Hişyar di bîranînên xwe de, di bin sernavê "Ew ronakên siyasî ev bûne" de qala ronakbîr û siyasetmedarên kurd kiriye û der barê xebatên wan de ev agahî dane:

"Di 1918'an ji wan ronakên gotî, birê sisiyan bi navê "HÊVÎ" sazûmanek dî dane çêkirin, ji xebatên siyasî pê ve dest bi zanistiya edeba kurd kirin, di zemanê Kurd Tealî de jî kovarek bi navê "Îçtîhad" dihat belavkirin, lê vê sazmanê di wî warî de bêhtir gavdan, bi navê "JÎN" dest bi çapa kitêban kirin, wek Mem û Zîn, dîwanên Cizîrî, Feqiyê Teyran dane çapkirin.(Hişyar, 1993 :140-141)

Di salên 1980'yî di gelek kovar û rojnameyên ku li Ewropayê hatine weşandin, gotar der barê berhemên klasîk de hatine weşandin. Bo nimûne kovara Enstîtuya Kurdî ya Parîsê Kurmancî di berga xwe ya pêşîn de li jor aliyê rastê cih daye gotina Ehmedê Xanî ya "Min ev

nivîsî ne ji bo sahib rewacan belkî ji bo biçûkêd Kurmancan" ya ku di pêşeka Nûbara Biçûkan de.(govara Kurmancî, 1987:hejmar 1) havîn, Parîs Her wiha dîwanên wêjekarên klasîk hatine weşandin. Di weşanên kurdan ên piştî salên 1990'î de jî gotar û nivîsên der barê wêjeya klasîk a kurdî cihekî berfireh wergirtiye. Di wan de jî wêjeya kurdî ya klasîk ji bo geşkirina doza neteweyî ya kurdan hatiye bikaranîn. Dîsa ji bo geşkirina têkoşîna neteweyî û hişmendiya kurdayetiyê, dîwanên wêjekarên kurd ên klasîk wekî pirtûk hatine weşandin. Dîwana Melayê Cizîrî ku ji hêla Weşanxaneya Firatê ve hatiye çapkirin, yek ji van pirtûkan e. Mem û Zîna Ehmedê Xanî ku ji hêla Weşanên Hasatê û Dengê ve hatine weşandin nimûneyeke din e. Îsal jî berhemên Ehmedê Xanî hem ji hêla Weşanxaneya Avestayê ve, hem jî ji hêla Weşanxaneya Lîsê ve hatin weşandin. Di salên 1980'yî de li Ewropayê û di salên 1990'î de jî li Stenbolê gelek panel, civîn û sempozyûm li ser wêjeya kurd hatin lidarxistin. Wekî mînak di sala 1995'an de bi boneya sedsaliya nivîsandina Mem û Zîna Ehmedê Xanî li Stenbolê ji hêla Enstîtuya Kurdî û NÇM'ê ve konferansek hate lidarxistin.

Piştî ku şaredarî ketin destên kurdan li ser navê wêjekarên kurd mîhrîcan hatin lidarxistin. Par li Bazîdê li ser navê Ehmedê Xanî mîhrîcanek hate lidarxistin. Îsal jî li Amedê dîsa li ser navê Ehmedê Xanî sempozyûmek hate lidarxistin. Herî dawî jî li Nisêbînê sempozyûmek li ser wêjeya klasîk sempozyûmek hate pêk hat.

ENCAM

Di dawiyê em dikarin bibêjin ku wêjeya klasîk a kurdî di têkoşîna neteweyî de xwediyê cihekî taybet e. Tevger û rêxistinên kurd di hemû xebatên xwe yên ajîtasyon û propogandayê de cih dane berhemên klasîk ên kurdî. Piraniya berhemên wêjeya klasîk bi hestên neteweyî hatine çapkirin û belavkirin. Kes û saziyên ku ev berhem

belav kirine, bi hestên neteweyî ev kar kiriye, ew berhem wekî navgînên têkoşîna neteweyî bi kar anîne.

Îro jî sazî û rêxistinên kurd, nemaze jî yên têkildarî çand û zimên, wêjeya klasîk wekî navgîneke sereke ya xebatên hişyarkirina gel bi kar tînin.

Edebîyata Kirmanckî (Zazakî)

Roşan Lezgîn[*]

Kurte:

Kirmanckî (kirdkî, zazakî, dimilkî) yek ji dîyalektên zimanê kurdî ye. Kirmanckî, nisbet bi dîyalektên kurdî yên din bêhtir taybetîyên zimanên kevnare di xwe de muhafeze dike. Lê di nav dîyalektên kurdî de ya ku derengtir hatîye nivîsîn kirmanckî ye.

Di vê gotarê de ez ê bi kurtî behsa destpêka edebîyata nivîskî, xebata standardîzekirinê û pêşketina edebîyata modern ya kirmanckî bikim. Lê berîya wê, ez dixwazim ji layê cografya, nufûs, aîdîyeta etnîkî, ayîn (dîn), navên lehçeyê û taybetîyên zimanî ve wêneyekî vê grûba kurd nîşan bidim...

Peyvên sereke: zimanê kurdî, Edebîyata Kirmanckî, zazakî, zimanê standarda.

[*] Nivîskar û Lêkolîner

Cografya û Nufûs:

Kurdên zaza, yanî kirmanc, teqrîben li ser zemîneka hevgirtî, di nav sînorên duwanzdeh parêzgeyên Kurdistana Bakur de ku niha di nav sînorên Tirkîyeyê de ye, niştecih in. Ev duwanzdeh parêzge ev in:

1. Bidlîs (Modkan)

2. Çewlîg (Azarpêrt, Bonglan, Çêrme, Dara Hênî, Gêxî, Kanîreş û Xorxol)

3. Dêrsim (Çemişgezek, Mazgêrd, Pêrtage, Pilemurîye, Pulur, Qisle û Xozat)

4. Dîyarbekir (Çêrmûg, Çinar, Erxenî, Gêl, Hêni, Hezro, Licê, Karaz, Pasûr, Pîran û Şankuş)

5. Erzingan (Îlîç, Kemalîye, Kemax, Mose û Têrcan)

6. Erzirom (Aşqele, Çad, Hesenqele û Xinûs)

7. Mûş (Gimgim)

8. Ruha (Sêwreg)

9. Semsûr (Aldûş)

10. Sêrt (Hewêla)

11. Sêwas (Qengal, Zara, Ulaş, Îmranlî û Dîvrîgî)

12. Xarpêt (Depe, Maden, Mîyaran, Pali, Qovancîyan, Sîvrîce û Xulaman)(Malmîsanij,1969:3-4;2004:39-43; Çem: http:// www. gelawej. org).

Ji van parêzgeyan di hinekan de, wekî mînak, li Çewlîg, Xarpêt û Dêrsimê pirranî ne. Lê li hin bajaran tenê li qezayekê yan jî li

herêmeka piçûk hene (Malmîsanij,1969:4**;** Çem: http://www.gelawej.org).**)**.

Ji derveyî van bajaran jî, wekî mînak, li qezayên mîna Putirge û Erebgîra Meletîyê, li Sariza Qeyserîyê, li Qirşehirê, li Gumuşxaneyê, li Nîgdeyê, li Aqsaraya Qonyayê û li Ardahanê jî hene.(Çem: http://www.gelawej.org; http://www.netkurd.com/gotar_bixwine).

Ji ber ku zimanê kurdî û çi tiştê ku aîdê kurdan e ji danîna komara Tirkîyeyê bi vir de qedexe ne, ji vê çendê, di warê tesbîtkirina nufûsa kurdên Kurdîstana Bakur de tu hejmareka tesbîtkirî hîn jî tune ye. Herwisa, derbarê nufûsa vê grûbê de jî tu hejmareka tesbîtkirî tune ye. Lê wisa texmîn dibe ku nufûsa vê grûba kurd li dora 4 mîlyonan e(Çem: http://www.gelawej.org). Ev reqem teqrîben ji çaran yekê nufûsa kurdên Kurdîstana Bakur dike.

Aîdîyeta Etnîkî

Hema bibêjin ku hemî pêşewa û roşinbîrên vê grûbê ji destpêkê heta niha beşdarê hemî prosesên têkoşîna neteweperwerîya kurdî bûne. Di hemî serhildanên mezin ên kurdan de, wekî mînak, li serhildana Mela Selîm Efendî (1914), li serhildana Qoçgiriyê (1920), li serhildana Şêx Seîd Efendî (1925) û li serhildana Dêrsimê (1937-1938), bi tevayî cih girtine. Di nav xebatên neteweperwerîya kurdî ya li destpêka sedsala 20. de neteweperwerên kurd yên mîna Kurdîzade Ehmed Ramîz Beg, Xelîl Xeyalîyê Modanê, herwisa, Dr. Nafîz û Nûredîn Zaza, dîsa Faîq Bucak û Seîd Elçî gelek navdar in. Kesayetên mîna Mela Selîm Efendî û Seyîd Riza di radeya serektîyê de li Kurdistana Bakur di doza neteweperwerîya kurdî de pêşengî kirine. Dîsa, di hemî tevgerên kurdeyatîyê yên di nîveka dawîn a sedsala 20. de û niha jî kurdên zaza

di nav xebatên siyasî yên Kurdistanê de her aktîf in[1].

Ayîn (Dîn)

Kurdên zaza musluman û elewî ne. Herçendî yên elewî gelek bin jî yên musluman ji wan pirtir in. Yên sunnî, ku bi giştî xwe wekî “kird” û diyalekta xwe jî wekî “kirdkî” bi nav dikin, li çîyayên asê yên li navenda Kurdistana Bakur, ji Modkana Bidlîsê bigirin heta bi Aldûşa Semsûrê niştecih in. Yên elewî jî, ku bi tevayî xwe wekî “kirmanc” û dîyalekta xwe jî wekî “kirmanckî” bi nav dikin, bêhtir li jora bakurê Kurdistanê, ji Gimgima Mûşe bigirin heta bi herêma Qoçgiriyê, bi giranî li mintiqaya Dêrsimê ku ji çîyayên gelek asê pêk tê de niştecih in (6). Ew dînê ku li Tirkîyê jê re “Elewîtî” tê gotin, berdewama dînê Yaresan (Ehlê Heq) e ku wekî dînê kurdên goran tê zanîn.

Navên Lehçeyê

Ev dîyalekta kurdî bi çar navên cihê tê binavkirin:

---

[1] - Ger çend kes bin jî, li van salên dawîn hinek kesên ji vê grûbê hene ku dibêjin “Em ne kurd in”, xwe tenê wekî “zaza” dibînin û di vî warî de çalakîyan dikin. Di vê helwêstê de du hoyên sereke hene: Yek jê, dewlet, li gorî polîtîkaya xwe ya li hemberî kurdan hinek manîpulasyonan belav dike daku di nav neteweya kurd de cudatî çêbibe û manewîyata neteweyî ya kurdan bişkê. Ya duyem, ger bi awayekî masum, pirîmîtîv û binezanî be jî, carînan ji layê hinek kurdên kurmanc ve reftarîyên piçûkdîtinê li hemberî zazakî û kurdên zaza hebûn. Wekî mînak, kurdên kurmanc dema ku dibêjin “kurdî”, mebesta wan ji vê gotinê tenê “kurmancî” ye. Ji vê çendê, carînan wekî helwêsteka sosyo-reaksîyonelî hinek kesên ji vê grûbê xwe ji “kurd” bêhtir wekî “zaza” bi nav dikin. Lê ji layê prosesa dîrokî ve tu car nehatîye dîtin û bihîstin ku çi kesek ji vê grûbê xwe ji derveyî kurdan hesibandibe. Berevajîyê viya, di gelek berhemên kevin de tê behskirin ku dimilî (zaza) eşîrên kurd in. Wekî mînak, Yaqûtî di kitêba xwe ya navdar *Mu’cemul Buldan*, Çapa Misrê, Cilda 4., r. 415 de dibêje, “*Kelehên wan gelek mehkem in. Kelehên Beşnewîyan û Bohtîyan û Zewazan digihên hev. Heçî kurdên ku ji eşîra dimilî ne, zêdetir li çîyayên bilind dimînin.*”

1. Kirmanckî

2. Kirdkî

3. Dimilkî

4. Zazakî

Li Çewlîgê û qezayên Dîyarbekirê xwe wekî “kird” û diyalekta xwe jî wekî “kirdkî” bi nav dikin. Li Dêrsim, Erzingan û Gimgimê xwe wekî “kirmanc” û diyalekta xwe jî wekî “kirmanckî” bi nav dikin. Li derdora Çêrmûg, Sêwreg, Aldûş û Modkanê xwe wekî “dimilî” û diyalekta xwe jî wekî “dimilkî” bi nav dikin. Li derdora Xarpêtê û qezayên Xarpêtê jî xwe wekî “zaza” û diyalekta xwe jî wekî “zazakî” bi nav dikin (Malmîsanij,1969:3-4;2004:39-43)

Di encama xebata standardîzekirina vê lehçeyê de, ji van navan “kirmanckî” hatiye tercîhkirin(Grûba Xebate ya Vateyî, 2005) û niha di warê nivîsînê de ev nav tê bikaranîn. Peyvên “kirmanc” û “kird” navên etnîkî ne, peyvên “dimilî/dumbilî” û “zaza” hîn bêhtir navên eşîran yan jî yên deverane[1] **.**

Taybetiyên Zimanî

[1] - M. Reza Hamzeh'ee di kitêba xwe ya hêja **Yaresan (Ehlê Heq)** de wisa dibêje: “Kitêbeka aîdê K. R. Cama Oriental Institute of Bombay heye ku navê wî ‘Tarîxê Keşaf’ e û ji alîyê kurê Huseyn Xan Donbolî Teymur Paşa ve hatîye nivîsîn. Ev kitab bi awayekî bingehîn derbarê dîroka gelek berê ya kurdên Donbolî de ye. Di rûpela 267an ya musweddeyê de donbolî wekî kurdên kurmanc hatine binavkirin. Muswede, di rûpel 9 de bi numreya 273 û Hicrî 1265 (1849) hatîye tomarkirin.” (M. Reza Hamzeh'ee, Yaresan (Ehl-i Hak) Bir Kürt Cemaati Üzerine Sosyolojik Tarihsel ve Dini-Tarihsle Bir İnceleme, İngilizceden Çeviren: Engin Öpengin, Avesta, İstanbul 2009: 62) Dîsa, di heman kitêba xwe de M. Reza Hamzeh'ee dibêje “… Li gorî belgeyên ku me li jor behsa wan kir, Xoremdînî li du deverên bi hev ve ku ji her yekî re Zaz û ji her duyan bi hev re Zazayn dihat gotin de kom bûbûn. Ev dever muhtemelen çîyayên Lorîstanê ne ku di navbera Hemedan û Îsfehanê de cih digrin.” (Heman berhem:98, jêrenota: 76.)

Kirmanckî (zazakî) nisbet bi lehceyên din ên kurdî, taybetîyên zimanên kevnare hîn zêdetir di xwe de muhafeze dike. Hemî peyvên vê dîyalektê yan nêr (n), yan mê (m) û yan jî pirhejmar (ph) in. Di sifet û fiîlan de jî ev taybetmendî wisa ye. Çend istîsna ne têde, peyvên mê bi giştî di dawîyê de dengê "**e**" digrin, peyvên pirhejmar jî di dawîyê de dengê "**î**" digrin. Wekî mînak:

Golik (n)

Golik**e** (m)

Golik**î** (zh)

Ger em vê taybetîya kirmanckî (zazakî) bi kurmancî re berawird bikin, ev peyv li her sê halan jî di kurmancî de mîna "golik" tê nivîsîn. Yanî, di kurmancî de heta ku peyv di nav hevokê de neyê xebitandin, dîyar nabe ku gelo ka peyv nêr, mê yan pirhejmar e. Lê di zazakî de peyv bi tena serê xwe jî taybetiya xwe nîşan dide. Ev xususîyet di zimanê kevnare de heye.

Çawa ku di lehçeyên din ên kurdî de gelek devok (şîwe) hene, herwisa, di dîyalektê de jî devok hene. Lê meriv dikane bi şêweyekî giştî vê dîyalektê bike du devokên mezin:

1. Devoka Dêrsimê

2. Devoka derveyî Dêrsimê

Devoka Dêrsimê, hema bibêjin ku elewî diaxifin. Devoka din jî, meriv dikane bibêje ku yên sunnî diaxifin.

Destpêka Edebîyata Nivîskî

Di kirmanckî (zazakî) de çend metnên herî kevin ku tên zanîn di kitêba Peter Îvanovîç Lerchî de weşîyane. Ev metn ji devê çend

kurdên zaza yên ku li şerê Qirimê (1853-1856) dîl ketine destê artêşa Rusyayê hatine nivîsîn. Ev kitêb di sala 1857 de li Petersburgê çap bûye(Malmîsanij, 1985: 109-111; 1986: 88-91; 1987:69-79**;** 1996:.44-48).

Li welat cara pêşîn metna ku ji alîyê kurdan bi xwe ve hatiye nivîsîn *Mewlûdê Nebî* ya Ehmedê Xasî (1867-1951) ye. Ev kitêb di sala 1892 de hatîye nivîsîn û 1899 de li bajarê Dîyarbekirê di çapxaneya Lîtografyayê de li çapê ketîye. Ev yekemîn kitêba kurdî ye ku di çapxaneyeka modern de li çapê ketîye. *Mewlûdê Nebî* 16 beş û 756 rêzik e, her rêzik 11 kîte ne. Ev kitêb bona edebîyata kurdîya zazakî wekî yekemîn metn tê qebulkirin (Ehmedê Xasî,1985: 75-97 / Îhsan ,1996: 44-48; Xasî, 1994)

Kitêbeka din jî ya muftîyê Sêwregê Usman Efendîyê Babijî ye (1852-1929). Ev metn jî di sala 1906 de hatiye nivîsîn. Paşê destnivîsên wê dikevin destê Celadet Alî Bedirxanî (1893-1951). Ew jî di sala 1933 de li Şamê bi alfabeya erebî çap dike**(**Efendî, 1933: 20-21).

Ji bilî van sê metnên seretayî ji ber qedexekirina ziman li Tirkiyeyê demeka dirêj bi kurdîya zazakî tu metnek nehatiye nivîsîn. Ji ber ku kurdên zaza tenê di nav sînorên Tirkiyeyê de ne, li devereka din jî bi vê dîyalektê nehatiye nivîsîn.

Xebata Standardîzekirinê

Bona standardîzekirin û aktualîzekirina kirmanckî (zazakî), ji sala 1996 vir de xebateka organîzekirî tê meşandin. Ev xebat roj bi rojê bi awayekî biîstîqrar her berdewam e.

Xebata standardîzekirina vê dîyalektê li Swêdê dest pêkir. Deh-panzdeh roşinbîrên kurd ên zaza ên ji deverên cihê-cihê ku ji ber

tadaya dewleta Tirkîyeyê koçber bûbûn, xwe wekî “Grûba Xebate ya Vateyî” bi nav kirin û li ser vê dîyalektê dest bi xebatê kirin. Ev koma xebatê serê pêşî encama kombûnên xwe wekî broşur belav kir lê dû re kovareka bi navê Vate derxist. Ev koma xebatê heta niha 17 car bona standardîzekirina vê dîyalektê kom bûye. Vê xebatê pêşî li nivîsîna vê dîyalektê û geşbûna edebîyata wê vekiriye.

Di standardîzekirina kirmanckî (zazakî) de ji krîterên hilbijartin an jî tesbîtkirina forma peyvan yek jê ev e ku, divê diyalektên kurdî nêzî hev bibin.

Di çarçeweya xebata standardîzekirinan dîyalekta zazakî de kovara ***Vate***yî ku dengê Grûba Xebate ya Vateyî ye û xwerû bi kirmanckî (zazakî) diweşe, heta niha 33 hejmar weşîyaye (http://www.zazaki.net). Ferhenga Tirkî-Kirmanckî (Zazakî) ku ji peyvên standardkirî pêk tê, cara sisêyan çapa wê ya firehkirî hat weşandin (**Grubu,2009**).

Dîsa, Ferhenga Kirmanckî (Zazakî)-Tirkî ku ji peyvên standardkirî û versîyonên wan pêk tê, cara sisêyan wekî çapa firehkirî hat weşandin (**Weşanxaneyê Vateyî,2009**). Ya herî girîng, kitêba îmlaya zazakî Rastnuştişê Kirmanckî (Zazakî) ji alîyê vê komê ve amade bû û hat weşandin (**Weşanxaneyê Vateyî,2005**). Ev xebatên hanê yên organîzekirî pêşî li geşedana nivîsîna vê dîyalektê vekirin.

Pêşketina Edebîyata Modern

Geşedena bingehîn ya edebîyata modern ya kurdîya zazakî li dawîya salên 1990î dest pêkir. Lê meriv dikane destpêka edebîyata modern ya vê dîyalektê vegerîne dawîyê salên 1970yî. Li dawîya salên 1970yî li Tirkîyeyê ji layê rewşa sîyasî ve piçek serbestî çêbû. Di nav kurdan de jî fehma neteweperwerîyê pêşde çû. Wê demê xwendekarên kurd ku li unîversîteyan xwendibûn dest bi nivîsîna kurdî (kurmancî û zazakî)

kirin. Bi vî awayî edebîyata modern ya kurdîya zazakî ji kovara ***Tîrêj*** ku li sala 1979 dest bi weşanê kir, dest pêbû.

Heta vê demê edebîyata vê dîyalektê ji metnên ayînî (dînî) pêkdihat û bi alfabeya erebî bû. Lê edebîyata modern a kurdîya zazakî bi alfabeya latînî ya ku Celadet Alî Bedirxanî û hevalên xwe wekî komîsyonekê tesbît kiriye, tê nivîsîn. Cihêtîyeka din a di navbera ekola medreseyan û ekola unîversîteyan de jî ev e ku, yên dawîn bi fehmeke neteweperwerî dinivîsin. Çawa ku edebîyata klasîk ya kurdîya zazakî ji Ehmedê Xasî dest pêdibe, edebîyata modern ya vê dîyalektê jî ji Mehemed Malmîsanijî dest pêdibe. Roman ne têde nimûneyên edebî cara pêşî ji alîyê Malmîsanijî ve hatine ceribandin. Di pêşdeçûna kurdîya zazakî de rola wî dişibihe rola Celadet Alî Bedirxanî ku di standardîzekirina kurmancî de lîztibû.

Qonaxa sêyem û ya serketî bi prosesa weşandina kovara xwerrû bi kirmanckî (zazakî) *Vate*yî dest pêdibe. Ev kovar ji aliyê Grûba Xebate ya Vateyî ve di havîna sala 1997 de li Swêdê dest bi weşanê kir. Dû re hemî hejmarên wê li Îstanbulê jî çap bûn. Û ji hejmara 21. pê ve êdî li Îstanbulê diweşe. Zêde ne biserûber be jî, dîsa ji derveyî kovara *Vate*yî li rojname û kovarên ku li Kurdîstana Bakur û Tirkîyeyê bi kurdîya kurmancî têne weşandin de jî kurdîya zazakî tê nivîsîn. Herwisa ji tebaxa 2009 vir de malpereke bi navê *Zazakî.Net* jî bi dîyalekta kurdîya zazakî li ser tora Înternetê weşanê dike.

Di çarçeweya xebata “Grûba Xebate ya Vateyî” de weşanxaneyek bi navê “Weşanxaneyê Vateyî” ji sala 2002 vir de li Îstanbulê dest bi xebatê kiriye. Heta niha vê weşanxaneyê 32 kitêbên kurdîya zazakî weşandine (http://www.zazaki.net). Ji destpêkê heta niha di mijarên cihê-cihê de teqrîben li dora 180 kitêbên zazakî ji weşanxaneyên cihê-

cihê weşîyane . [1]

Bêyî kitêbên telîfî, gelek kitêb ji zimanên bîyanî bo kirmanckî hatine wergerandin. Dîsa, ji kurdîya zazakî jî kitêbek bi navê “Sedefe” bo swêdî hatiye wergerandin. Kitêbek jî bi navê “Binê Dara Valêre de” (Li Bin Dara Biyê) bo dîyalekta kurmancî hatiye wergerandin.

Ji berhemên edebîyata kirmanckî (zazakî) fîlmên sînemayê jî çêbûne. Wekî nimûne, çîrokeka Roşan Lezgînî ya bi navê “Baba” bi eynî navî bûye kurtefîlmek (http://www.zazaki.net).

Encam

Di qada edebîyata kurdî ya fireh de edebîyata dîyalekta zazakî jî êdî ruşda xwe îsbat kirîye û xwedîyê nasnameyeka taybet e. Herwisa, zimanê kurdî jî êdî ne tenê xwedîyê du standardan e; meriv dikane li pey kurmancî û soranî, zazakî wekî standarda sêyem ya kurdî hesab bike. Lê ji alîyekî ve, li Tirkîyeyê asîmîlasyona sîstematîk ku nêzîkî sed salan e li ser kurdan tetbîq dibe, êdî gihaye qonaxa otoasîmîlasyonê. Ji vê çendê axaftvanên dîyalekta zazakî, ku li gorî raporên UNESCO di xetereyê de ye, bi rastî jî kêmtir dibin. Zemîna zimanî ku edebîyat li ser aj dide, di xetereyê de ye. Ji vê çendê, meriv nikane bi dilekî rehet bibêje ku paşeroja dîyalekta zazakî ronî ye. Dema ku hebûna zimanekî di xetereyê de be, edebîyata wê jî dê ji eynî qederê re stuyê xwe dayne.

---

[1] - Meriv dikane kitêbên kirmanckî (zazakî) wisa kategorîze bike: Kitêbên dînî, ferheng, berhemên folklorîk, şîîr, hîkaye, roman, kitêbên zarokan, kitêbên perwerdeyê, roportaj, kitêbên serborîyan. Ji vana hejmara kitêbên edebî wisa ye: 11 kitêbên şîîran, 9 hîkaye û 4 jî roman in.

serçawekan

1) Malmîsanij, (1996), ***Kird, Kirmanc, Dimilî veya Zaza Kürtleri,*** Deng Yayınları, Îstanbul

2) Malmîsanij, (2004) “**Destpêka Edebîyata Kirmanckî (Zazakî)**”, *Gotarên Konferansa Edebiyata Rojhilata Navîn û Pirçandiyê,* Weşanên Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê, Îstanbul.

3) Çem, Munzur, **Kırmança (Zazaca) Konuşan Kürtler Ve 20**. Yüzyıl Kürt Direnişlerinde.Rolleri, http://www.gelawej.org/pdf/DirenislerdeKirmanc%5B1%5D.pdf

4) Malmîsanij, (1996), **Kird, Kirmanc, Dimilî veya Zaza Kürtleri**, Deng Yayınları, Îstanbul .

5) Çem, Munzur, Kırmança (Zazaca) Konuşan Kürtler Ve 20. Yüzyıl Kürt Direnişlerinde Rolleri, http://www.gelawej.org/pdf/DirenislerdeKirmanc%5B1%5D.pdf

6)Alakom, Rohat, **Du gundên ku li Qersê bi dimilkî diaxifin**, http://www.netkurd.com/gotar_bixwine.asp?id=1749&yazid=173

7) Malmîsanij, (2004), “**Destpêka Edebîyata Kirmanckî (Zazakî)**”, *Gotarên Konferansa Edebiyata Rojhilata Navîn û Pirçandiyê*, Weşanên Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê, Îstanbul.

8) Grûba Xebate ya Vateyî,(2005), **Rastnuştişe Kirmanckî, Weşanxaneya Vateyî**, Îstanbul

9) Malmîsanij, “Arêkerdo: (1985,1986,1987,1996**Peter Îvanovîc Lerch**, “**Qewxê Nêrib û Sîwanî**”” *Hêvî*: Kovara Çandîya Giştî, No: 3, Sibat, Parîs, Îstanbul),

10) Malmîsanij, Ehmedê Xasî, **“Mewlidê Nebî”, *Hêvî*: Kovara Çandîya Giştî,** 1985, Îstanbul)

11) Xasî, Seydayê Mela Ehmed, (1994**), Mewlûdê Nebî**, (Transkirîbekerdox: Mihanî Licokic), Weşanxaneya Firat, Îstanbul

12) Babij, Usman Efendî, (1933), ***Bîyîşa Pêxemberî*, Kitabxana Hawarê**.

13) http://www.zazaki.net/haber/vate-33-vejya--339.htm, 11 Çele 2010 Dişeme 19:06

14) Vate Çalışma Grubu, (2009), Türkçe – Kırmancca (Zazaca) Sözlük, Genişletilmiş üçüncü basım, Vate Yayınevi, İstanbul,

EDEBYETA KURDÎ LI YEKÎTÎYA SOVYÊT

Dr. Tosn Ozmanyan (Tosinê Reşîd)

kurte:

Ev gotar nirxandineke edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyêt e, ku ji çap kirina rojnama “Rîya Teze” li Ermenistanê (Yêrêvan) sala 1930 î dest pê dibe.

Pêvîstîya vê gotarê ew e, wekî lêkolînên li Yekîtîya Sovyêta berê bi vê mijarê çap bûne, bi giştî ser dîroka wê edebyetê rawestîyane, bi çavekî rexneyî li wê edebyetê ne nihêrine. Eger hinek destkevtin destnîşan kiribin jî, kêm û kurtîyên wê bi giştî ne anîne ziman. Lêkolînên ji Yekîtîya Sovyêt der çap bûne, bêtirî wan tenê edebyeta salên 1930-40 hildigrin nav xwe, dêmê wê edebyetê bi tam naynin ber çavan.(Thomas Bois, 1955).

Me di vê gotarê de dîroka pêşveçûna edbyeta kurdan li Yekîtîya Sovyêt ser sê qonaxan par kirîye. Qonaxa yekemîn; gava di gundên kurdan de dibistanên kurdî tên vekirin, dest bi çap kirina rojnama kurdî “Rîya Teze” dibe û hukumatên komarên kurd lê hebûn piştgirtina ziman, çand û edebyeta kurdî dikirin. Vê qonaxê heta sala 1938 domand. Qonaxa duyemîn ji sala 1938 an heta mirina I. Stalin, hê rast heta sala 1955 an domand, gava jîyana kurdaye çandeyî û edebî li seranser Yekîtîya Sovyêt hema bêjî temirî bû. Ji sala 1955 an edebyeta kurdî dikeve qonaxa vejînê, ku bi xwe re navên nû û teherên nivîsarêye nû tîne, xwe ji siloganên sîyasî û tesîra edebyetên cîran rizgar dike, berbi edebyeta kurdîye giştî diçe.

Peyvên sereke

Edebyeta kurdî, ziman, kudên Yekîtîya Sovyêt, Ermenistan, nivîskar, şiîr, roman, çîrok.

بەشي لاتين

Pêşgotin:

Kurdên Yekîtîya Sovyêt çiqwas jî bi jimara xwe ve kêm bûn, lê dîsan jî ji wan re li hev hat ji bo pêşveçûna ziman, edebyet û çanda kurdî îmkanên heyî bi kar bînin. Bi taybetî di werê edebyetê de gavne hêja hatin avêtin.

Gava gilî tê ser edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyêt, gerek em berî gişkî edebyeta kurdên Ermenistanê bi bîr bînin, ji ber ku 80-90% rewşenbîrên kudên Yekîtîya Sovyêt, bi taybetî kesên bi çand û edebyeta kurdî ve bibûn gîro, ji vê komarê bûn(Zorabê Bûdî,. 2005).

Du sebebên vê fênomênêye sereke hene; sebebê yekemîn ew e, wekî li Ermenistanê tevgera kurdaye netewî timê jî xurt bûye, paşê jî hukumata komara Ermenistanê bêtir piştgirîya pêşveçûna ziman, çand û edebyeta kurdan kirîye.

Berî derbasî lêkolîna edebyetê bi xwe bibim, ez ê ser wan guhastinên di jîyana kurdan de rawestim, ku ji bo peyda bûna edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt bûne bingeh.

Piştî li Ermenistanê hukumata sovyêtê dawîya sala 1920 î hat damezirandin, biryar hat girtin, wekî bi zimanên kêmenetewan dibistan bên vekirin. Bi vê armancê ser bingeha tîpên ermenî alfabeya kurdî hat amade kirin û havîna sala 1921 ê pirtûka fêr kirina zimanê kurdî, ya bi navê “Şems” li Ermenistanê (bajarê Êçmîadzîn) çap bû. Danerê alfabeya nû û pirtûka “Şems” dostekî gelê kurdî dilsoz, Lazo (Hakob Xazaryan) bû, ermenîkî peneber, ku kurdî baş zanibû.

Yekemîn dibistana kurdî hema wê salê li sêwîxana Eşterekê (Ermenistan) hate vekirin.

Sala 1922 an li serbajarê komara Gurcistanê, Tbîlîsîyê Ahmedê Mîrazî û Lazo, rex klûba Karkerên Kurd dibistana kurdî, ya bi êvaran

vedikin. Gelek ronakbîr û sîyasetmedarên kurd; Qanatê Kurdo, Çerkezê Beko, Semend Sîyabendov, Tîtal Mûradov li wê dibistanê dest bi xwendina xwe kirine.

Di nav çend salan de di gundên kurdan, yên Ermenistanê de dibistanên kurdî tên vekirin, pê re jî ji bo kesên temen mezin navendên hildana nexwendîtîyê tên danîn.

Sala 1925 an kongra kurdên Pişkavkazê ji hukumata Ermenistanê dixweze, wekî alfabeya kurdî, ya ser bingeha tîpên latînî bê amade kirin, ji ber ku alfabeya bi tîpên ermenî gelek cîyan nehat pejirandin. Pirsa alfabeya kurdîye nû li Gurcistanê û Azerbacanê jî dihat gotûbêj kirin(X.Çatoêv, 1965: 116). Ew kar sala 1928 an Îsahak Marogûlov û Erebê Şemo pêk anîn û ji 1 Kanûna sala 1930 î alfabeya nû li Ermenistanê û Gurcistanê bû fermî û dibistanên kurdî gişk derbasî wê alfabeyê bûn. Ew alfabe usan jî li Azerbacanê û Tûrkmênistanê hate pejirandin û heta sala 1938 an dihat bi kar anîn.

Ji bo amade kirina mamostayên ziman û edebyeta kurdî sala 1931 ê li Yêrêvanê Peymangeha Perwerdeyê, ya Pişkavkazê hat vekirin (Dîsan li wir: 123), Yekemîn midûrê Peymangehê nivîskarê kurdî mezin, Erebê Şemo bû.

30 Adarê sala 1930 î dest bi çap kirina rojnama kurdî “Rîya Teze” bû.

Ev guhastinên di jîyana kurdan de bûne bingeh ji bo peyda bûna edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt bi giştî û li Ermenistana Sovyêt bi taybetî.

Çiqwas jî di pirtûka “Şems” de çend berhemên edebî jî hebûn, lê edebyata kurdî li Yekîtîya Sovyêt bi çap kirina rojnama “Rîya Teze” dest pê bû. Nivîskarên kurd yekemîn berhemên xwe di wê rojnamê de çap kirin, bi rêya wê rojnamê ji xwe re xwendevan peyda kirin.

Yekemîn berhema edebîye bi zimanê kurdî, pîyêsa Erebê Şemo “Koçekê derewîn”, sala 1931 ê çap dibe, lê mirov dikare bêje, wekî bingehê edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt bi wergerê hat danîn. Wan salan gelek berhemên nivîskarên ermenî ku mijara wan jîyana kurdan bû, hatin wergerandin û çap kirin. Ji sala 1931 ê heta 1937 an dor 15 pirtûkên ji zimanên ermenî û rûsî wergerandî bi zimanê kurdî çap dibin. Wergêrên wan pirtûkan Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Casmê Celîl, Rûbên Drampyan û Qaçaxê Mirad bûn.

Erebê Şemo jî wan salan berhemên sîyasî ji zimanê rûsî werdgerîne kurdî.

Ev werger ji bo hostatîya nivîskarîyê û pêşxistina zimanê nivîskî bûne ezmûneke baş.

Sala 1932 an Emînê Evdal bi navê “Efrandina ewlin” almanaxa nivîskarên kurd çap dike. Berhemên yekemîn şayîrên kurdên Yekîtîya Sovyêt Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Etarê Şero û çendekên mayin di wir de cîh digrin. Di wê almanaxê de usan jî wergerên ji zimanê ermenî hebûn.

Şiîrên di wê berevokê de cih girtî bi piranîya xwe ve pesnê dewleta Sovyêtê, Artêşa Sor, sîstêma sosîyalîzmê bûn. Di almanaxê de şiîrêd dijî erf û edetên kevn jî hebûn.

Almanaxa duyemîn sala 1934 an çap dibe. Jimara nivîskaran di vê berevokê de zêde bibû. Bi şayîran re tevayî, çîroknûs jî hebûn.

Almanaxa sêyemîn sala 1936 an çap dibe, ku bi naverok û hostatîya nivîskarîyê ji herdu almanaxên berî xwe cihê dibû. Li vê almanaxê pêşkevtineke berbiçav dihat texmîn kirin.

Bi giştî ji nîveka salên 30-emîn jîyana edebî geş bû, jimara nivîskaran û pirtûkên bi kurdî çap bûyî zêde bû.

Sala 1935 an Erebê Şemo pirtûkên “Şivanê kurmanca” û “Kurdê Elegezê” çap dike. Romana “Şivanê kurmanca”, ku ser bûyarên jîyana xudanê wê hatîye sêwirandin, çawan yekemîn romana kurdî tê dîtin. Ew roman bi wergera gelek zimanan çap bûye.

Di navbera salên 1935-37 an de Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Cerdoyê Gênco, Casmê Celîl, Wezîrê Nadirî, Ahmedê Mîrazî, Etarê Şero berhemên xwe, yên edebî çap dikin.

Sala 1932 an Sêksîya nivîskarên Kurd li Yekîtîya nivîskarên Ermenistanê tê damezirandin û ji roja damezirandinê heta sala 1966 an Hecîyê Cindî serokê wê bû. Piştî H. Cindî Karlênê Çaçanî dibe serokê wê sêksîyayê.

Gerek bê gotin, wekî salên 30-emîn bi kurdan re tevayî Rûbên Drampyan û Hovakîm Margaryan ê ermenî û Îsahak Marogûlov ê asorî ji berhemên xwe bi zimanê kurdî dinvîsîn(Çetoêv, 1965: 139).

Ji sala 1929 an heta 1937 an li Ermenistanê bêtirî 70 pirtûkî bi zimanê kurdî çap dibin. Ji wan pirtûkan 20 ji bo dibistanan bûn.

Ji wêjeya kurdîye salên 1930-emîn re bi caran wêjeya sêwîyan tê gotin. Piranîya nivîskarên wê demê (Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Cerdoyê Gênco, Casmê Cêlîl, Ûsivê Beko û çendekên mayîn) li sêwîxanan mezin bibûn û li wir fêrî xwendin û nivîsarê bibûn.

Çendekan ji wan li sêwîxanê zimanê kurdî jî ji bîra kiribûn. Piştî vegerin nav gelê xwe, ew ji nû ve fêrî zimanê kurdî dibin. Ji ber ku wê demê di nav kurdên Ermenistanê de xên ji wan kesên xwendî hema bêjî tune bûn, ew neçar man barê pêşvebirina ziman û çanda kurdî hildin ser milên xwe.

Hinek ji wan bi daxweza demê bûne nivîskar, bi gilîkî mayîn, wekî li meydanê nivîskarên kurd hebûna, wan ê dest navêta pênûsa nivîskarîyê.

Ji bo yekemîn nivşa nivîskarên kurd li Ermenistanê Thomas Bois di Ensîklopêdîya Îslamê de dinvîse:

"Ew kesên di vî werî de pîyonêr bûn, ku piranîya wan êzdîyên peneberên ji Tirkîyê ye nexwendî bûn, ji rewşa civakîye nû sûd girtin. Bêyî kêmtirîn zanebûnên çanda îslamî, bêyî tu pêwendîyên bi êlîta rewşenbîrên kurde mayîn re, berhemên wan pir caran yên îdîyologî bûn, lê bi hunerê xwezayî(The Encyclopedia of Islam, 1986, : 483).

Sala 1934 an li Yêrêvanê konfêransa kurdnasîyê hat bi darxistin. Xên ji kurdnasên ji komarên Pişkavkazê û Tûrkmenîstanê, kurdnasên ji Moskva û Lênîngrad ê jî beşdarî konfêransê dibûn. Di rojava konfêransê de pirsên berev kirin û lêkolîna folklora kurdî, pêşveçûna edebyeta kurdî û damezirandina zimanê standart jî hebûn.

Konfêransê pêşnîyar kir, wekî bêtir guh bidin pêşveçûna edebyeta kurdî û zaravê kurdên Ermenistanê çawan bingeh ji bo zimanê kurdî, yê standart bipejirînin.

Wan salan usan jî ji bo berev kirin û çap kirina folklora kurdî karekî mezin hat kirin. Bes e em li vir pirtûka "Folklora kurmanca" bîr bînin, ku ji alîyê Hecîyê Cindî û Emînê Evdal de sala 1936 an hatîye çap kirin. Ew ji 663 rûpelan e û gelek destan, çîrok û stranên kurdî hildigre nav xwe·(*Folklora kurmanca,* 1936). Berhemên nivîskarên kurde nivşa yekemîn bi giranîya xwe ve gor daxweza sîyaseta rojê bûn; hema bêjî gişkan ser azadî û wekhevya jinan, zordarîya çînên serdest û ji meydanê rakirina erf û edetên kevn dinivîsîn. (Emînê Evdal, Etarê Şero, Ûsivê Beko).(Bois,1966: 133.)

Tesîra edebyetên ermenî û rûsî ser edebyeta kurdîye wan salan mezin bû.

Thomas Bois seva edebyeta kurdîye wan salan dinvîse, wekî rast e berhemên kurdên Yekîtîya Sovyêt bi zimanê kurdî ne, lê di wan de hesînên netewî tunene (Bois, 1955: 201-39.). Eger ji bo nivîskarên kurde ji Yekîtîya Sovyêt der welat, niştiman Kurdistan bû, ji bo nivîskarên kurde Yekîtîya Sovyêt niştiman gundê wan bû, Ermenistan bû, Yekîtîya Sovyêt bû (Dîsan li wir)

Heta radekê dikarî van gotinên Thomas Bois bipejirînî.

Bi kêm û kurtîyên ziman û naverokê re tevayî, ji nivşa nivîskarên kurdaye yekemîn re li hev hat li cîhekî vala bingehê edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt daynin, çend berhemên hêja çap bikin. Ji alîyê ziman de jî gavne hêja hatin avêtin.

Çawan Thomas Bois ji texmîn kirîye (Bois, 1966: 134), nivîskarên nivşa yekemîn destê xwe avêtine destanên folklora kurdî jî (pirî caran ji bo pirtûkên dersan). Wan destanên folklorî hildidan û naveroka wan bi hinek guhastin ve (pirsgirêkên çinayetîyê dikirin nav) ji nû ve bi gotinên xwe dinvîsîn. Lê gerek bê gotin, wekî ew di vî karî de bi ser neketin. Ew 'veçêkirinên' wan hatin ji bîra kirin, lê folkilor dîsan wek xwe paqij û zelal ma. Ji sala 1930 î li Azerbacanê jî îmkan ji bo pêşvaçûna ziman û canda kurdî hebûn. Ji wê salê heta sala 1938 an li wê komara sovyêtê dor 30 pirtûkên kurdî çap dibin, piranîya wan pirtûkan ji bo dibistanan bûn (Rzaev, 2006.). Ji nivîskarên kurde Azerbacanêye wan salan mirov dikare Mûseyîb Axûndov bîr bîne (Arîstova, T. F., 1966: 194).

Li Tûrkmênistanê ji sala 1930-î heta 1938 an tenê şeş pirtûkên ji bo dersan çap bûne (Pirbal, 2008).

Li Azerbacanê û Tûrkmênistanê piştî sala 1938 an û heta hilweşîna Yekîtîya Sovyêt tu pirtûkên kurdî çap nebûn.

Li Ermenistanê jî, çawan li komarên Yekîtîya Sovêtêye mayîn, salên zilm û zora rêjîma Î. Stalîn (1937-38) pêşvaçûna ziman û çanda kurdî hat rawestandin. Dibistanên kurdî, Peymangeha Perwerdeyê, rojnama ‘Rîya Teze’, programên kurdî bi radîyoyê, hema bêjî her tiştê kurdî bilî şanoya Kurdî ya Elegezê, hatin girtin. Şanoya Kurdî jî sala 1947 an hat girtin. Çap kirina pirtûkên bi zimanê kurdî jî, hema bêjî, hat rawestandin.

Alfabeya kurdî, ya ser bingeha tîpên latînî, wek ‘alfabeya împêralistan’ hat nav kirin û hew rê dan bi kar anîna wê alfabeyê. Gelek ronakbir û navdarên kurd bi tawanên bê bingeh avêtin girtîgehan û nefa kirin; Erebê Şemo, Hecîyê Cindî, Cerdoyê Gênco, Ahmedê Mîrazî, Cangîr axa, Şamil Têmûrov…

Beşekî kurdên Ermenistanê û Azerbacanê sala 1937 an, yên Gurcistanê jî sala 1944 an hatin nefa kirin Qazaxistan û Asîya Navîn. Dûarojê usan jî îmkana vegerandinê dest wan neket.

Piştî sala 1938 an, gava rê li pêşîya edebyeta kurdî hat girtîn, çend nivîskarên kurd (Emînê Evdal, Casmê Celîl) berhemên xwe bi wergera zimanê ermenî çap kirin.

Ji ber ku alfabeya kurdî, ya ser bingeha tîpên latînî hew dihat bi kar anîn, sala 1941ê hukumata komara Ermenistanê birîyar da alfabeya kurdî ser bingeha tîpên kîrîlî damezirînin. Dûarojê ew kar spartine H. Cindî û sala 1944 an alfabe ya nû amade bû.

Çiqwas jî zilm û zora salên 1937-38 an rêyên pêşîya edebyeta kurdî girtin, çend nivîskar û ronakbirên kurd avêtne girtîgeha, nefa kirin, lê dîsan jî ji nivîskarên kurde Ermenistanê re li hev hat bi çap kirina du almanaxan (1948, 1954) çira edebyeta kurdî li Ermenistanê vêxistî bihêlin. Wan salan H. Cindî usan jî berevoka kurteçîrokên xwe “Siba teze” (1947) û çend berhemên zanîyarî, yên ser folklorê, bi zimanê kurdî çap dike (*Ker û Kulikê Silêmanî Silîvî* 1941, *Şaxên êposa ‘Koroxlî’ yên kurd.* 1953.).

Sala 1955 an gelek dezgehên kurdaya ku salên dîktatorya Î. Stalin hatibûn girtin, dîsan vebûn; ji nû ve dest bi çap kirina rojnama “Rîya Teze” û programên radîyoyê bi zimanê kurdî bû, Sêksîya nivîskarên Kurd, ku bi nav hê jî mabû, karê xwe geş kir, jimara pirtûkên bi zimanê kurdî çap dibûn, zêde bû.

Ji bo amade kirina mamostayên ziman û edebyeta kurdî li Peymangeha Perwerdeyê, ya ermenîya, beşa kurdî vebû.

Sala 1959 an li Sêktora Rojhilatnasîyê, ya Akadêmîya Komara Ermenistanêye Zanîyarîyê, beşa kurdnasîyê vebû. Di wê beşê de dest bi lêkolînên ziman, dîrok, edebyet û folklora kurdî bû. Sala 1968 an ji bo amade kirina kadroyên kurdnasîyê li fakûltêta Rojhilatnasîyê, ya Zanîngeha Yêrêvanê, beşa kurdnasîyê vebû.

Dawîya salên 50-emîn û destpêka salên 60-emîn di jîyana kurdên komara Ermenistanê ye aborî û ramyarî de jî guhastinên mezin bûn, jimara xwendkarên kurd li zanîngehan gelek zêde bû.

Ev guhastinên mezin bûn di jîyana kurdên komara Ermenistanê de û nivîskar Wezîrê Eşo van guhastinan ‘ronosans’ nav dike (Eşo, 1999).

Van guhastinan hisên netewî xurttir kirin, mijara welatê kal û bavan di edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyêt de bi merdane cîhê xwe girt, valaya di wî werî de hebû, tijî kir. Eger berî hingê şiîra kurdî pesnê jîyana ‘şa û bextewar’ bû, pesnê Yekîtîya Sovyêt bû, vê carê berhemên xerîbîyê derketin holê, hesînên mirovaye zêndî cîhê xwe di edebyeta kurdan de girtin.(Reşîd, 1996).

Van guhastnên têma û naverokê, hunermendî û teherên nivîsarêye nû dixwestin. Nivîskarên kurd xwestin ji tesîra edebyetên ermenî û rûsî bi tam rizgar bibin Û ev yek ji wan re li hev hat. Qaçaxê Mirad,

Şkoyê Hesen û Fêrîkê Ûsiv berbi şiîra klasîk çûn, bi rêya nûjen kirina şiîra klasîk xwestin ji xwe re rêyeke nû vekin. Dûarojê Egîtê Şemsî, Rizalîyê Reşîd û Eskerê Boyîk jî dane ser wê rê. Mikaêlê Reşîd form û teherên şiîra Avropî anîn nav edebyeta kurdî, çawan dibêjin ‘ew di kirasê kurdî de bi cîh kirin’. Hinek şayîrên dû wan re dihatin xwestin koka xwe di folklore kurdî de bibînin û ser binaxa lawik û heyranan şiîra aza binvîsin.

Ev guhastin êdî dawîya salên 50-emîn, di berhemên Mîkaêlê Reşîd, Sihîdê Îbo û Simoê Şemo de dîyar bûn, lê ji destpêka salên 60-emîn, bi berhemên Fêrîkê Ûsiv û Şikoyê Hesen di edebyeta kurdên Ermenistanê de bûne serdest.

Di werê pexşanê de jî gavne hêja hatin avêtin. Erebê Şemo romanên “Berbang” (fire kirina romana “Şivanê kurmanca” bû), “Jîyana bextewar”, “Hopo” û “Dim-Dim” (ku romaneke dîrokî ye) çap kirin, Hecîyê Cindî romana “Hewarî”, Elîyê Evdirehman çîroka “Xatê xanim” û romanên “Gundê mêrxasa” û “Şerê li çîya”, Sihîdê Îbo romana “Kurdê rêwî”, Egîtê Xudo romana “Dê û dêmarî” çap kirin.

Gerek bê gotin, wekî salên Cenga Cihanîyêye Yekemîn piranîya êzdîyên Serhedê hatin kujtin, dema rev û bezê ji birçîbûna mirin û dûarojê Ermenistan, Yekîtîya Sovyêtê ji yên mayî re bûn mefer. Van bûyaran tesîreke mezin ser nivşa nivîskaraye yekemîn hiştin, bûn mijara berhemên wan. Awa romanên “Berbang”, “Hewarî” û “Kurdê rêwî” ser bingeha van bûyaran hatine sêwirandin. Mirov dikare berhema Ahmedê Mîrazî “Bîranînên min” jî dayne rex van romanan.

Çiqwas jî di warê romana kurdî de gavne hêja hatin avîtîn, lê destkevtina pexşanêye mezin di were kurteçîrokê de pêk hat. Wan salan Sihîdê Îbo, Emerîkê Serdar, Wezîrê Eşo, Sîma Semend, Xelîl Mûradov, Ahmedê Hepo, Babayê Keleş, Eskerê Boîk pirtûkên

kurteçîrokan çap kirin, ku pirdengî û pirrengîya mijar û celebê nivîsarê bi xwe re dianîn.

Piştî ji nû ve vebûna programên kurdî yên radîyoya Yêrêvanê, çend radîyo-pîyês hatin nivîsar û bi radîyoyê belav kirin.

Dawîya salên 60-emîn li bajarê Tbîlîsîyê (Gurcistan) û li gundê Elegezê (Ermenistan) şanoyên kurdî hatin vekirin, ji bo wan şanoyan pîyês hatin nivîsar. Ji wan pîyêsan; “Zewaca bê dil”, ya Îsmayîlê Dûko, “Sinco qîza xwe dide mêr” û “Mem û Zîn”, yên Eskerê Boîk û “Sîyabend û Xecê” ya Tosinê Reşîd wek pirtûk jî çap bûn(Dûko, 1966. Boîk 1978, Boîk, 1990. Reşîd, 1988.). Rast e ew pîyês ji alîyê bînaran ve gelekî baş dihatin pejirandin, lê dîsan jî dramatûrgîya usan jî ma beşa edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyête lawaz.

Kevneşopîya wergerê bal nivîskarên kurd wê heta hevberdana Yekîtîya Sovyêt jî berdewam be. Hecîyê Cindî, ku destpêka salên 30-emîn dest bi karê wergerê kiribû, wê wî karî salên 50-60- emîn jî bidomîne. Salên 60-emîn Emerîkê Serdar, Wezîrê Eşo, Egîtê Xudo, Fêrîkê Ûsiv û çend nivîskarên mayîn jî wê bi wergerên xwe edebyeta kurdî dewlemend bikin.

Rexnegirî timê jî beşekî edebyeta kurdên sovyêt, ya sist bûye. Pir caran cîhê rexnegirîyê lêkolîna dîroka edebyetê girtîye.

Hecîyê Cindî salên 1954 û 1970 î du pirtûkan ser edebyeta kurdên Ermenistanê bi zimanê ermenî çap dike .(Cindî, 1954, 1970). Ordîxanê Celîl pêsgotineke fireh ji bo dîwana şiîrên Cegerxwîn dinivîse (Celîl, 1966). Lê di van berheman de rexne tune bûn. Çawan Thomas Bois ji dinvîse, gava gilî tê ser rexneya edebyeta kurdên Ermenistanê, gerek berî gişkî Emerîkê Serdar bîr bînîn, ku li Ermenistanê di vî werî de karekî hêja kirîye. Piranîya gotarên wî, yên rexneyê li rûpêlên rojnama “Rîya Teze” çap dibûn. (Bois, 1966: 136). Gotarên wî usan ji di kovar û rojnameyên ermenî de çap bûne.

Van salên dawî Çerkezê Reş jî di “Rîya Teze” de çend gotarên rexneyî çap kirin.

Salên 1970-80 li Gurcistanê jî jîyanaye kurdaye çandeyî geş bû. Şanoya kurdî, komên stran û govendan derketin meydanê, ji alîyê şêwekarîyê de gavên baş hatin avêtin. Nivîskarên kurd Ezîzê Îsko, Cerdoyê Esed, Baxçoyê Îsko, Tiharê Biro bi çend kesên mayîn ve Sêksîya nivîskarên kurd rex Yekîtîya nivîskarên Gurcistanê damezirandin. Lê dîsan jî wan berhemên xwe li Ermenistanê çap dikirin.

Piştî sala 1955 an, bi taybetî ji dawîya salên 50-emîn û destpêka salên 60-emîn yên sedsalîya XX, di dîroka edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyêt de rûpêlekî nû vebû. Ji nû ve geş bûna jîyana kurdaye çandeyî teqleke nû da edebyeta kurdî, navên nû hatin nav wê edebyetê. Bi hatina wan navan, wê edebyetê karibû xwe ji kêm û kurtîyên salên 30-40 emîn rizgar bike, bû xwedîya naveroka pircûre, xeml û xêzeke kurdîtîyê wergirt, xwe ji sloganên sîyasî, pesnên vala û tesîra edebyetên cîran rizgar kir. Bi guhastina naverokê re şêweyên nivîsarêye nû dîyar bûn.

Di navbera nivîskarên kurde Yekîtîya Sovyêt û yên dervayî Yekîtîya Sovyêt pêwendî çê bûn. Edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyêt berbi edebyeta kurdîye giştî çû.

Dawîya salên 80-emîn, em dikarin bêjin edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyêt, di çarçoveya wî welatî de bibû xwedîya zimanekî pir-hindikî standart.

Bi bawerîya me ji bo vê pêşveçunê çend faktorên giring hebûn;

1. Piştî mirina Stalîn û eşkere kirina zilm û zora rêjîma wî, azaya axavtin û baweryan zêde bû;

2. Eger ji bo nivşa nivîskarên kurde yekemîn tu dikarî bêjî çendek bi xwestina demê bûne nivîskar, ji dawîya salên 50-emîn û destpêka salên 60-emîn deste nivîskar hatin nav edebyeta kurdî, ku gerek bibûna nivîskar, çawan dibêjin ‘dayîna Xwedê bi wan re hebû’.

3. Kurdnasên Lênîngradê bi seroketîya Qanatê Kurdo berhemên nivîskarên kurdaye klasîk Ehmedê Xanî, Feqîyê Teyran, Harîs Bîtlîsî, Silêman Selîm û dîroknûsên wek Şeref xan Bîtlîsî, Xosro xan Benî Erdalan, Mestûre Erdelanî, Mele Mehmûd Bayazêd bi wergerên rûsî ve çap kirin.

4. Di navbera kurdên Yekîtîya Sovyêt û kurdên dervayî wî welatî pêwndî çê bûn, ‘perda hesinî’ hinekî hat bilind kirin. Berhemên nivîskarên kurdaye wê demê û berî gişkî yên Cegerxwîn gihîstine destê kurdên Yekîtîya Sovyêta berê.

Ji bo nirxandina edebyeta Kurdên Yekîtîya Sovyêt, têbînîyên kurdnas Martin Van Bruinessen balkêş in. Ew ji bo bi carekê ve gulvedana edebyeta kurdên bakûr li salên 1980-emîn dinvîse: “Li wir ji bo di dawîya salên 80-emîn de ji nişka ve gulvedana nivîsar û çapemenîya kurdî, faktorekî mayîn jî hebû; bandor, tesîra pêwendîyên berdewam bi kurdên Sovyêtê re. Yên dawî, bi taybetî yên li Ermenistanê, karibûn çap kirina edebyetêye başe cîhê xwe girtî damezirînin. Ji dawîya Stalînîzmê kurdên Ermenistanê (ku li wir netewekî biçûk in, jimara wan nêzîkî 50,000 e) xwedîyê mafên çandeyî yên hê mezin bûn ne ku li deverê cîhekî mayîn û ji bo weşana kurdî piştgirtin hebû. (van Bruinessen, 2000).

Ew berdewam dike: “Edebyeta kurdî û jîyana kurdaye çandeyî bi giştî (gilî di der heqê edebyeta bi zaravê kurmancîya jorîn e-T.R.) li durîyanekê gul veda, ku di navbera sê teherên dîasporayê de bû; Tirkîya Rojava, Yekîtîya Sovyêta berê û Avropa Rojava.(Dîsan li wir).

ENCEM

Edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt rêyeke rêyeke dûr û dirêj derbas bûye.

Destpêka salên 1930 emîn, çend xwendîyên ku di nav kurdên Ermenistanê de hebûn, li cîhekî vala, berê bi rêya wergerê, dû re jî bi berhemên serbixwe bingeha edebyeta kurdî li wê komarê û Yekîtîya Sovyêt danîn, zimanê nivîskî bi pêş xistin.

Salên 1938-55 an, gava rê li ber pêşveçûna çand û edbyeta kurdî girtî bû, nivîskarên kurd dîsan jî çend berhem li Ermenistanê çap kirin, çira edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt vêxistî hîştin.

Ji sala 1955 an li Ermenistanê dest bi vejîna jîyana kurdaye candeyî bi giştî û edebyeta kurdî bi taybetî dibe. Ew edebyet ji gelek alîyan ve xwe ji kêm û kurtîyên naverokê û celebên nivîsarê, usan jî ji tesîra edebyetên cîran rizgar dike. Navên nû têne nav wê edebyetê, ku bi xwe re naverok û şêweyên nivîsarêye nû tînin.

Di pirsa damezirandina zimanê standart de jî gavne hêja hatin avêtin.

Edebyeta kurdên Yekîtîya Sovyêt, ku beşekî edebyeta kurdîye giştî ye, hê jî benda lêkolîn û nirxandinên kûr û piralî ye.

Zorabê Bûdî, **The Kurds and the Caucasus**. 2005. http://victorian.fortunecity.com/hillcrest/603/Html_files/news25.htm

X. Çatoêv, **Kurdên Ermenistana Sovyêtê**, Yêrêvan, 1965. (Bi zimanê rûsî).

The Encyclopedia of Islam, Leiden, E.S. Brill, 1986, c. V.

Folklora kurmanca, kitêba pêşin, berev kirin û hazir kirin H. Cindî û E. Evdal. 1936

Nizameddin Rzaev, www.kurdishmedia.com, 05.06.2006.

Arîstova, T. F., Kurdên Pişkavakazê, 'Naûka' Moskva 1966, (Bi zimanê rûsî).

Ferhad Pirbal, **The Kurdish literature in the soviet republic Armeni**, The Kurdish Glob, 07 August 2008.

Thomas Bois, **The Kurds**, Khayats, Beirut, 1966.

Thomas Bois, **Coup d'oeil sur la literature kurde**" 1955. "Al- Machriq", Mars-Avri.

Wezîrê Eşo, "Nûdem" N32, 1999.

H. Cindî, **Edebyeta kurdî li Ermenistana Sovyêtê**, 1954 (bi zimanê ermenî). Oçêrka edebyeta kurdaye Ermenistana Sovyêtê, 1970 (bi zimanê ermenî).

Ordîxanê Celîl, **Poêzîya Cegerxwîne bajarvanîyê**, 1966.

Îsmaîlê Dûko, **"Zewaca bê dil", 1966**. Eskerê Boîk *"Sinco qîza xwe dide mêr"*, 1978, Eskerê Boîk "Mem û Zîn", 1990. Tosin Reşîd, *"Sîyabend û Xecê"*, 1988.

Martin van Bruinessen, *Transnational aspects of the Kurdish question.* Working paper, Robert Schuman Centre for Advanced Studies, European University Institute, Florence, 2000. http://www.let.uu.nl/~Martin.vanBruinessen/person/publications/transnationalKurdish.htm#ftn20#ftn20

NEWAYA MITRIBÊ ÇENGÊ

Azad Zal

Kurte:

Dema ku em li rewşa wejevanî û wêjeya kurdî dinêrin gelek xal û mijarên girîng hene û divê ku ev di demeke kintirîn de bêne vekolandin û zelalkirin. Rêgez û pirensîbên wêjeya klasîk ya kurdî hê ne diyar in. Wekî mînak hê weznên helbesta kurdî çend in nayê zanîn. Wêjeya kurdî çi qas bi pergal e? Li dibistan û zanîngehan wêjeya kurdî çi qas bi rêk û pêk tê dayîn? Gelo li her aliyên Kurdistanê standartên wêjeya kurdî wek hev in yan na? Ev tev mijarên guftûgo û nîqaşan in. Li ser van rastiyan mirov dikare hin pêşniyaran bike:

1- Komîsyoneke ji her çar parçeyên Kurdistanê muteşekil bê avakirin û bi taybetî li wêjeya kurdî lêkolîn û lêgerînan bike û organîzasyona wêjeyî pêk bîne.
2- Bîbliyografyaya hemû berhemên wêjeyî yên kurdî bê derxistin û bê çapkirin.
3- Her sal xelatên wêjeyê bêne belavkirin.
Konferansên bi vî rengî ji salê yan jî ji du salan carek bên lidarxistin û her carê li

navendekê Kurdistanê be.

Peyvên sereke : Ziman, Edeb, Edebiyat, Literator, *Qesîdeyê*, *Cizîrî,* Newaya, Mutribê, Çengê

Beşa Yekemîn

WÊJE

I- JI ALIYÊ PEYVZANIYÊ (ETYMOLOGY) VE WÊJE

Wêje, edeb, edebiyat an jî lîterator… Ev peyv tev di wateya **‘wêje’**yê de têne bikaranîn. Ji lewre ji zimanên din peyvên wekî **edeb** (erebî, farisî), **edebiyyat** (erebî, farisî, osmanî), **lîterator** (latînî, fransî,îngilîzî) – bi kar û bare wêjeyî ve pêwendîdar in û di wateya **weje**yê de têne bikaranîn, lê yeknesan heman wateyê nadin. Ji ber vê jî divê ku ji aliyê bêjenasiyê ve (etymology) bal bê kişandin ka rayeka peyvê ji ku derê tê û bi vî awayî dê têgihîştinek çêbibe.

Di nava kurdan de ji bo kar û barê wêjeyî peyvên wek **edeb, edebiyat, lîterator** têne bikaranîn.

Edeb: Hem di erebî de hem jî di farisî de di wateya wêjeyê de tê bikaranîn. Peyveke bi erebî ye. Di bingehê de tê wateya dilnizmî û zerafetê. Her wiha başiya sincî, terbiyeya rind, dilrindî û mafnasî jî ji wateya **edebê** têne der. Di têgehiştina îslamî de peyva **“edeb”** ji bêqisûriya wahydayîn û axaftina Sermelek Cebraîl bi Hz. Muhammed re tê. Li gorî vê têgihîştinê Cebarîl dema ku ayetan ji ba Xwedê tîne û ji Hz. Muhammed re dibêje bêqisûr û bi her awayî temam in. Ev jî **“edeb”** e. Di erebî de bingeha nivîsariyê li ser vê têgihîştinê ye. Her wiha peyva **“edeb”** di zimanê erebî de tekûzî, rastî û bêqisûriya peyvê ye. Di erebî de – bi taybetî di dema îslamê de, pîvana wate û teşeyên kar û barê wêjeyî, peyva **edeb**ê li ser du çavkaniyan dertê holê. Yek jê Quran e ya din jî helbest e. Li gorî vê bikaranîna zimanê erebî di du çavkaniyan de bêxeta û durist e. Quran ji ber ku kelama Xweda ye, îtîraz li ser tune ye; helbest jî ji ber ku zimanê herî rast û bêqisûr bi kar tê, esas tê girtin.

Berzo Mehmûd di gotareke xwe de li ser peyva **“edeb”**ê wiha dibêje: “Peyva “**edeb**” di zimanê ‘erebî de sê qonax di jiyana xwe ya dîrokî de derbas kiriye. 1- Di dema berî misilmantiyê de bi wateya

“mêvandarî” bi kar hatiye. 2- Di dema misilmantiyê de bi wateya **“rewişt = tore”** bikar hatiye. 3- Di serdema nû de bi wateya **“fêrkirina baş”** hatiye meydanê. Inca peyva **“edeb”**a erebî wateya xwe di qonaxên dîrokî de drust kiriye, ku eva hanê jî di watesaziyê de tiştekî girîng e.” [1]

Edebiyat: Bingeha xwe ji **edeb**ê digire. Di erebî de pirjimariya peyva **edeb**ê ye. Derbirandina hest, raman, xem û xeyal û bûyeran bi awayekî xweş anîna ziman an jî nivîsandin **edebiyat** e.

Literator: Ji peyva **Letters** tê der û bingeha xwe ji latînî digire û ji “**letter”** (tîp) tê der. Lê di îngiliziya îroyîn de di wateya wêjeyê de jî tê bikaranîn. **Literature: “**Karê wêjeyê, berhem û aferînekên wêjeyî. Tore, wêje. Hemû berhem û nivîsên ku li ser warekî zanistê hatine nivisandin. **Litterateur:** hozan, torevan”(Saadallah,2000)· Her wiha bingeha vê ji tîpa ku ew jî binyada bêjeyê ye tê der.

Ku em werin ser peyva “Wêje”yê; **“wêje”** têgîneke bi kurdî ye û bingeha xwe ji **zimanê awestayî** digire. Li ser vê rastiyê dema ku mirov li zimanê Awestayî û zaravayên kurdî binihêre û vekole; mirov dibîne û diyar dibe ku têgîna “**wêje**”yê ji kîjan bingehî tê û bi çi awayî perisiye.

Di kurdî de dengên ku ji pêlekê dertên di peresîna ziman de bi hev diguherin. Dengê “b”, “v”, “w”, “g”; “ç”, “c”, “ş”, “j” dem bi dem bi hev diguherin. Ev rastî ji Awesta ber bi kurdiya îroyîn ve ji peresîna dengan tê der û di têkiliya navbera zaravayên kurdî de xweş xuya dibe.

Ebas Celîliyan di “Ferhengî Başûr-Taybet be nawçeyl; Kirmanşan, Îlam, Lûrristan“ de ji bo peyva “Waç” wiha dibêje; “Wetin ‘**biwaç’** le Ewista û Sanskrît **‘waç’** nusriyas.[2] Di “Ferhgengi Wajehay Awesta” de têgînên ku ji peyva “wêje”yê re dibin bingeh hene. Mirov kare

[1]- http://pukmedia.com/kurdi/index

[2] Ferhengî Başûr-Taybet be nawçeyl; Kirmanşan, Îlam, Lûrristan /Ebas Celîliyan / Weşanên Aras - Hewlêr

bibêje ku di Awestayî de bingeha peyva “**wêje”**yê ji çend peyvan tê der. **Vaeizi** (zana, têgihîştî, xwedîagahiya baş.) **Vaesa** (agahî, zanîn, zanayî) **Vaeza** (zanîn, agahî) **Vaezena** (zanîn, lihevanîn/a peyvê) **Vaxêzra** (waje, peyv, bêje) **Vaxêzwa** (peyva devkî) **Vaxşa** (bêjeyek, peyvek)(Cuneydî,1369). Di zaravayê kirdkî (zazakî) de **vaciriyayîş, vajiriyayîş, başîyayêne** di wateya “xwe bi xwe peyivîn” de tê bikaranîn. Her wiha peyva **“vate, vaciyaye, vajiyaye”** di wateya “gotî, tiştê ku hatiye gotin” de tê bikaranîn. “**Vatene, vatîş”** di wateya “gotin, peyivîn”ê de tê bikaranîn[1]/[2]. Di zaravayê kurmanciya jêrîn (soranî) de peyva **“waçe”** di wateya “bêje, bilê, kelîme, dengê xweş” de tê bikaranîn. (Hejar ,1381).

Hejar Mukriyanî di ferhenga xwe de xala **“wêje”**yê wiha rave kiriye; “Gute, wite, bêje; bile, bêje; pak û xawên, temîz.”(Hejar ,1381). Gîw Mukriyanî ji bo peyva **wuşe**; wute, wite(Mukriyani,2004). ji bo peyva **Wêje** (ke): edeb, bêje, gote, bawîşk(Mukriyani,2004). gotiye. Ebas Celîliyan jî ji bo peyva **wêj**; wetin, wetuwêj[3] gotiye. Her wiha Berzo Mehmûd ji bo peyva **“wêje”**yê wiha dibêje: **“Wêje** ji aliyê zarê kurmancî ve, lê belê zarê soranî zaraweyekî dîtir bikar tênin, ku dektor Kamil Hesen Besîr eger ne wî jî danîbê, lê gelek dupat kiriye ku peyva **“wêje”** beramberî “edeb” bikar were. (……) peyva **“wêje”** di koka xwe de “bêje” ye ya ku hin guhartin di dengsazî de pê de hatiye û bûye **“wêje”**. Eva han jî yasayeke dengsazî ye, di zimanê kurdî de baw e, bi taybetî dengê (b) di hin zarên kurdî de dibe (v) û dîsa di hinên dîtir de dibe (w), ango (bêje, vêje, wêje). Weha jî di zimanê Avêsta de (waçe) û (vaçe) bi wateya axaftin heye.”[4]

Li gorî vê her çiqas peyvên wek **“edeb, edebiyat, lîterator”** bêne bikaranîn jî ji bo qada karên wêjeyî û hunermendiya afirîneriya berhem û aferînekên wêjeyî têgîna **“wêje”** bê bikaranîn duristir e û çêtir e. Ji lew re têgîna **“wêje”** hem ji aliyê çavkaniyê ve ji bingeha

---

[1] Ferhengê Dimilkî-Tirkî Weşanên Deng

[2] Ferhengekê Kirdkî, Pehlewkî, Kurmanckî/Malmisanij-1997 Weşanên APEC/Swed

[3] Ferhengî Başûr-Taybet be nawçeyl; Kirmanşan, Îlam, Lûrristan / Ebas Celîliyan / Weşanên Aras - Hewlêr

http://pukmedia.com/kurdi/index.

zimanê kurdî tê û hem jî wekî nîşane ji aliyê wateyê ve jî derbirandineke kurdewar tîne holê.

II- WATEYA WÊJEYÊ

Dema ku mirov ji aliyê hest û ramanên xwe ve, bi bîranîn û bîrxistinan; bestandin û hûnandina xem û xeyalên xwe; bi modîneya têgihîştin û ragihandinên xwe yên di warê dîtbarî û venêrînên xwe de dema ku bi awayekî taybet ziman bi kar tîne wê demê mirov karê wêjeyê dike.

Bi awayekî din ku mirov bibêje; rêzkirina gotin û peyvên xweş û rind ên hunerî û lihev karê wêjeyê ye. Lê ev jî têr nake. Divê ji aliyê wate û teşeyê ve ahengek hebe û ev aheng di xwe de bandorkeriyeke taybet bihewîne. Ji ber vê dema em bibêjin **“wêje”** em ê vê wateyê bidinê: Bi zarê xweş, bi awayê hunerî û bi zimanekî rast û durist honandina bûyeran û derbirandina raman û hestan **“wêje”** ye.

Wêje awayekî vegotinê ye. Pênasa wêjeyê ya kin û kurt ev e ku; li ser bûyer û pêkhatinên xwezayî û mirovî bi awayên curbecur pêkanîna zimanê bedenî û peyvî; vegotina mirov ji mirov re ye. Wêje bi wateya xwe ya berteng navê hevpariya hest û ramanan a bi helbestvanî û pexşanê ye. Ji berhemên devkî û nivîskî yên mîna helbest, destan, zargotin, zêmar, stran, çîrok, roman, şano û hwd. yên ku bi mebesta çêjeke gewzîn hatibin afirandin re **“aferînekên wêjeyî”** tê gotin. Wêje, şêweya vegotinê ya herî watedar û bedew û çêjdar e. Kesê/a ku vî karî jî dike **“wêjevan”** e.

III- DINYAYA WÊJEYÊ Û TAYBETMENDIYÊN WÊJEVAN

Dinyaya berhemên wêjeyî dinyayeke çêkirî ye. Wêjevan an ji ber xwe ve çê dike, yan jî li ser bûyereke rastîn honakekê (vehan) çêdike û li gorî hest û ramanên xwe dihone.

Di wêjeyê de navgîna herî girîng û yekane ziman e.

Berhemên wêjeyî yên ku di dinyayê de deng dane û her kevn nabin xwedî taybetmendiyên xweser in. Ev taybetmendî li ser rewşa wêjevan dertên holê û bi wêjevan ve yekeyek pêwendîdar in. Di

heman demê de taybetmendiya wêjevaniya wêjevan in. Taybetmendiyên wan ango taybetmendiyên karê wêjeyê yê wêjevan gelek in. Ji van taybetmendiyan çendên balkêş ev in:

i- Çandeke dewlemend: Divê ku wêjevan xwedî çandeke giştî ya dewlemend be. Wêjevan hem çanda giştî ya dinyayê hem jî çanda gelêrî ya neteweyî di xwe de dihewîne. Ne li ser navê çanda giştî ya dinyayê, ji çanda xwe ya gelêrî dûr e û ne jî di çanda gelêrî de xwe digire, ditengijîne û li wêjeya dinyayê venabe. Divê ku wêjevan aheng û guncaniya navbera çanda neteweyî û ya giştî ya dinayê bikaribe di xwe de ava bike. Kesên ku berhemên bi vî rengî afirandibin ji çandeke gelek kûr û dewlemend xwedî bûne û ev çand bi zanîn û têgihîştina xwe ya neteweyî û gerdûnî ramiyane û nivisandine. Firdewsiyê îranî (940 – 1020); William Shakespeareê Brîtanî (1564 –1616); Melayê Cizîrî yê kurd (1589-1664); Vîctor Hugoyê frensî (1802-1885); Tolstoyê rûsî (1828 –1910); Gabriel Garcia Márquezê meksîkî (1927- …..); Mahmûd Derwîşê filistînî (1941 - …..) û hwd. Bi vî awayî gihîştine asta xwe ya wêjevaniyê.

ii- Dilxweşî û dilgeşiyeke hêzdar: Dilê wêjevan her tim fireh e. Tu caran natengije. Di dema xweşî û dilşadiyê de xwe wenda nake, di dema nexweşî, zorî û mercên zor û zehmetiyan de dilê xwe teng nake. Wêjevan xwedî dilekî berfireh e. Çiqas nexweşî û dilêşî û pirsgirêkên tund (yên civakî ango kesayetî) li ser wî/wê hebûye û çiqas li der û dora wî/wê hatibe jiyankirin jî wî/wê ji xwe, ji hestiyarî, ramyarî, têgihîştina xwe kêm nekiriye û her li dû armanca xwe ya girse bûye. Bêhêvîtî, bêbawerî jê re nebûye asteng. Gelek wêjevanên girse di dema xwe de gelek perîşanî kişandine. Piştî mirina wan berhem û aferînekên wan di dinyayê de navdar bûne.

iii- Dilnizmî û afirîneriya Xwedanî: Karê ku wêjevan dike, afirînerî ye. Ya ji nû ve ava dike, ya jî tiştê heyî xera dike û li ser bingeha xerabeyan ji nû ve ava dike. Bi her awayî karê wî afiradin e. Di qada hişmendî û ramangeriyê de dinyayan çêdike, lehengan diafirîne, bûyeran li gorî rastiya pêkan li hev tîne; bûyerên pêkhatî yên dîrokî û rojane ji nû ve dihûne, can didê û giyan lê direşîne. Ji ber vê taybetmendiyê karê ku dike di asta xwedaniyê de ye. Kirina karê

xwedanî nayê wê wateyê ku wêjevan dibe Xweda. Wêjevan bi vê afirîneriya xwe ya xwedanî xwe mezin nabîne, pozbilindiyan nake. Di karê wêjevaniyê de divêtiya dilnizmî û mutevazîtiyê baş dizane. Lê rûmet û heyîna xwe jî navêje nava lingan.

iv- Şêweyeke jidil: Wêjevan bi şêweyê xwe deng û rengê xwe dide aferînek û berhemên xwe yên wêjeyî. Divê ku ev şêweya wî ji dil û can be; divê li hember xwendevanên xwe hurmetkar û rêzdar be. Kesê/a ku afirînerî kiriye bi şêweyeke ji dil û can nêzik bûye û rastî, duristî ji dest bernedaye. Ew bi xwe bûye şopînerê raman û hestên xwe yên ku di berhemên xwe de afirandiye. Jose Martî, Chrîstopher Caudwell, Maksîm Gorkî, Jack London, Ehmedê Xanî hwd. bi vî awayî tevgeriyane.

v- Derbirandina hunerî ya bi hêz û aram: Wêjevan derbirandina hunerî bi kar tîne. Ev jî hêz û aramê dixwaze. Bi divêtiya hêza kesayetî, hêza ramangeriya neteweyî û ya giştî her dizane. Derbirandina ku di aferînekên xwe de bi kar aniye her hunerî ye, aramî tê de bi cih kiriye û ew li raboriyê bi kûrahî, li dema ku tê de jiyaye bi berfirehî, li dahatûyê dûr û kûr nihêriye û bi her awayî xwe di heyîna gelemper de dîtiye û afirandiye.

vi- Zimanekî xurt û saxlem: Wêjevan beriya her tiştî û dawiya her tiştî zimanê xwe yê neteweyî û gelêrî rast, durist û bi zanîn bi kar tîne. Hemû wêjevanên dinyayê yên ku bi nav û deng in zimanê xwe yê wêjeyê ji her awayî ve bi duristî bi kar anîne. (Bi taybetî ew ê li ser vê mijarê bê sekinandin.)

vii- Alîgirî û helwesta ramangerî: Wêjevan alîgir e, xwedîhelwest e. Bi zanîn û bi hişmendiya xwe di bûyer û kiryarên civakî de helwesteke zelal nîşan dide. Wêjevan xwedîhelwesteke birûmet e. Rûmeta xwe di parastina rastiyên xwe yên ku jê bawer dike û rastiyên civaka ku ew xwe ji aliyê ramangeriyê ve berpirsiyarê wê dibîne de digire û **'heyîn'**a[1] xwe li ser wê ava dike. Ev di heman demê de mafê

[1] Peyva 'heyîn'ê di wateya bi giştî hebûnê de ye. Di îngilizî de "existence" e ku ekola existentialism ji wê tê. Di tirkî de 'varoluş' e, di erebî de 'kewn' e.

heyînê (right of existence) jî dertîne hole. Wêjevanên ku li ser vê rastiyê ne ev mafê heyînê di xwe de bi cî kirine û parastine. Rûmeta wêjevan ev bi xwe ye. Ji bo vê wekî nimûne Emîle Zola û Jean Poul Sartre ji aliyê helwest û alîgiriya rastiyê ve gelek balkêş in.

Emîle Zola, (1840 –1902) li Fransayê pêşevaniya ekola naturalîzmê dike. Bi romanên xwe yên wekî "Nana", "Germînal" û "Meyxane" navdar e. Emîle Zola bi helwesta xwe ya li hember Doza Dreyfûs alîgirî û helwesta ramangeriyê çi ye datîne holê. Di sala 1897'an de di nava artêşa Fransayê de serbaz Alfred Dreyfûs ji ber ku Cihû ye doza "xiyaneta bi dewletê re" lê tê kirin. Zola li hember vê doze ji serokdewletê Fransayê re wekî nameyeke aşkere daxuyaniyekê dide rojnameyan. Sernavê gotara wî; "Ez Tawanbar Dikim!" bû. Li hember zor û zextên hikûmata Fransayê ya wê demê serî danayne. Doz lê tê kirin û ceza didinê. Ew mecbûr dimîne welat terk dike. Li Londonê bi cih dibe. Lê dev ji vê meseleyê bernade. Li ser hewl û helwesta wî û raya giştî doz ji nû ve tê dîtin û Dreyfûs beraet dibe. Ev helwesta Emîle Zola di dîrokê de cihê xwe digire û dibe nimûne.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), bi helwest û alîgiriya xwe ya rastiyê wekî mirovekî mustesna her tim di bîran de maye. Sartre hem azadî û serxwebûna rewşenbiriyê nîşan daye û hem jî tu caran ji rastiya xwe, ji rastîparêziyê tawîz nedaye. Jixwe ji ber vê nêzikahiya wî jê re hatiye gotin; "şahid û wicdanê serdema xwe". Gotina ku Dostoyevskî ku ji bo tevahiya mirovan gotiye; Sartre di xwe de bi cî aniye: "Her însan li hember her kesê/î ji her tiştî berpirsiyar e." Ji ber nêzikahî û helwesta xwe xelata Nobelê vegerandiye. Di sala 1964'an de layiqî xelata Nobelê hatiye dîtin. Wî gotiye ku ew ê hem ji bo berhemên wî û hem jî ji bo nêzikahiya polîtîk ne durist be vê xelatê qebûl nekiriye û vegerandiye."

Beşa Duyemîn

JI BO ANALÎZA WÊJEYÎ NIMÛNEYEK

Destpêka dîwana Melayê Cizîrî û qesîdeya wî ya musemmet "NEWAYA MITRIBÊ ÇENGÊ"

1- PÊNAS Û VEGOTINA TÊGÎNA QESÎDEYÊ

a- Qesîde:

i- Pênasa Qesîdeyê: Qesîde peyvek bi erebî ye. Ji “QESEDE”ya Erebî tê. Tê wateya “niyet li tiştekî/ê anîn; bi zanîn baldayîn û kirina kiryariyekî; nêzikbûn û xwesteka li ser tiştekê/î“ ye. Li gorî têgihîştina tasawufê ji bo ku bala evînê (eva ku jê tê hezkirin) bê kişandin û li gorî xwestek û pêdiviyên evînê bêne cih; dilê evînê xweş bibe xwe-parastina ji her tiştî û xwe-vekişandina viyanî ya ji her tiştî ye. Qesîde li ser vê wateyê diriste.

Helbest û honandinên wêjeyî yên ku ji bo evînê (di tasawufê de **Evîna Xweda**) hatine gotin û nivisandin qesîde ne. Ev ji aliyê batinî ango tasawufî ve pesindayîna **Evîna Xwedê** û ji wê gazin û giliyan kirin e.

Ji aliyê zahirî ango jiyana pergala civakî ve qesîde ji bo pesindayina yekê û li ser wê standina pere ye. Qesîdeyên bi vî rengî ji bo serdar û pêşevan û padîşah û mîrên demê re têne nivisandin.

ii- Teşeyê Wêjeyî yê Qesîdeyê: Ji aliyê teşeyî ve di navbera 9 û 100 malikî (beyt) de qesîde têne nivisandin. Pîvan û qalibê qesîdeyê wekî aa/ba/ca/da…… ye. Ji malika (beyt) pêşî re **metle**’ tê gotin. Malika pêşîn her du rêz bi hev re bi aheng in. Ango aa’ye. Malika piştî vê malikê **husn-u metle**’ e. Ji malika paşîn ya Qesîdeyê re **meqte**’ tê gotin. Ji malika berê ya **meqte**’ê re **husn-meqte**’ tê gotin.

Helbestvan dema qesîdeya xwe dinivisîne li ser hinek tiştan bêtir baldar e û bal dikişîne ser hin xalên girîng. Li gorî vê **husn-u metle**’ ji **metle**’ê, **husn-u meqte**’ ji **meqte**’ê xweştir e. Ji malika herî xweş ya qesîdeyê re **tacbeyt** ya jî **sermalik** tê gotin. Helbestvan piranî di malika **meqte’**ê de navê xwe bi kar tîne. Lê dibe ku di malikên beriya malika **meqte**’ê de jî bi kar bîne. Her wiha helbestvan pirê caran di malikên ku du’ayan dike de navê xwe tîne zimên.

Pirên helbestvanan bernav bi kar tînin. Dema helbestê dinivisînin ango destpêka helbesta xwe bi bikaranîna bernav nîşan didin.

iii- Beşên Qesîdeyê: Qesîde li gorî mijara xwe li ser 4 beşan ji hev tê veqetandin.

Nesîb ya jî Teşbîb (Destpêk): Ku mijara Qesîdeyê evîn be destpêk bi navê **nesîb** tê gotin. Lê ku mijar cuda be û cur be cur be **teşbîb** tê gotin. Destpêkên qesîdeyê li gorî mijarên xwe hatine binavkirin: Ku mijar demsala biharê be; Bahariye, ku zivistan be Şittaiyye û her wiha Temuziyye, Îdiyye, Sûriye têne binavkirin. Qesîde bi xwe jî ji ber van mijaran û beşa **nesîb**ê hatine binavkirin.

Hinek helbestvan bê beşa nesîb helbestê dinivisînin.

Medhiyye (Pesin): Piştî beşa nesîbê helbestvan bi malikekê derbasê beşa din ango mijara eslî dibe. Ji vê malikê re **gurizgah** tê gotin. Bi wateya ciyê revê tê bikaranîn. Ji vê beşa ku bi gurizgahê têketin dibe re **meqsed** ya jî **maqsûd** ya jî **medhiyye (pesin)** tê gotin. Di vê beşê de helbestvan yê ku lê **medhan** dike -ku **memdûh** e pesnan dide. Li ser wesfên wî/wê disekine. Li ser camêrî, merdîtî û edalet û hwd. yên wî/wê pesnan dide.

Fexriyye (Xwepesindan): Piştî vê beşê jî derbasî **fexriyyeyê (xwepesindan)** dibe. Di vê beşê de helbestvan behsa xwe dike. Wesfê xwe û helbestvaniya xwe dide. Helbesta xwe diwesfîne û gazinan dike ku kes qîmetê nadê.

Du’a (Niyaz): Di dawiyê de dikeve beşa **du’a**yê. Ji bo ku Xwedê temenekê dirêj bide memdûh du’ayan dike. Di vê beşê de behsa belengazî û feqîriya xwe jî dike ku alîkarî ji bo wî bê kirin. Di vê beşê de **mexlesa** xwe ango navê xwe tîne zimên. Wekî ku me li jorê jî gotibû; ji malika ku helbestvan navê xwe tîne ziman re **tacbeyt** (ya jî **sermalik**) tê gotin.

iv- Binavkirina Qesîdeyê: Qesîde bi xwe ji ber mijara beşa **nesîb**ê hatine binavkirin. Mijara nesîbê li ser çi be navê qesîdeyê bi wî awayî ye. Wekî mînak: Bahariye, şittaiyye û hwd. Dîsa Qesîde li gorî redîfa wan jî hatine binavkirin. Wekî mînak; ku di qesîdeyê de redîf ango peyva ku malikan bi hev ve girê bide çi be li gorî wê tê binavkirin.

Qesîdeya Avê, Qesîdeya Baranê hwd. Yên ku bê rêdîf bin, li gorî dengê (tîpa) kafiyeyê têne binavkirin. Mîmiyye, Qafiyye û hwd.

Dîsa Qesîde li gorî mijarên xwe bi awayê din jî têne binavkirin. Yên ku behsa Yekîtiya Xwedê bikin ji wan re **tewhîd** tê gotin. Yên ku e'fûyê ji xwedê bixwaze û xwe bavêje dergeh û dîwana Xwedê ji wan re **munaca't** tê gotin. Yên ku li ser Hz. Muhemmed û Her Çar Xelîfeyan bêne nivisandin ji wan re **na't** tê gotin. Yên ku li ser Padîşah û Wezîr û Mezinên Deweletê bêne nivisandin ji wan re **methiyye** tê gotin.

Qesîdeyên methiyeyê jî li gorî memdûhan têne binavkirin. Yên ku ji bo destpêkirina padîşahî ya jî mîrîtiya mezinan bêne nivisandin ji wan re **culusiyye** tê gotin. Yên ku li ser yekê/î bi nexweşî bêne nivisandin û rexne bêne kirin ji wan re **hîcwiyye** tê gotin. Hinek jî li ser dîrokê yên ku pesnên wan têne dayîn têne nivisadin. Ji wan re jî **qesîdeyên dîrokê** tê gotin.

v- Di dîwanan de rêzkirina qesîdeyan: Di dîwanan de qesîde li gorî mijarên xwe li dû hev têne rêzandin. Pêşî tewhîd, şûn de munacad, şûn de na't şûn de methiye, culusiyye tê. Di hinek dîwanan de hîcwiyye jî heye.

b- Musemmet / Qesîdeyên Musemmet:

Wekî têgînên din yên wêjeyî musemmet jî bingeha xwe ji erebî digire. Ji peyva **smt (sîn, mîm, ttê)** tê der. Wateya bingehîn ya peyva **musemmet**ê bend (ta, ben) ya jî gerdena ku morî û mircan lê têne rêzkirin e. Wateya wêjeyî jî li ser vê yekê derketiye meydanê.

Qesîde ya jî xezelên ku xwedî ahenga hundirîn bin jî ji wan re qesîdeya (ya jî xezela) musemmet tê gotin. Dîsa di dîwanan de helbestên ku ji bendan ango ji du rêzikan zêdetir bêne der re musemmet tê gotin.

Pîvana arûzî ya musemmetê piranî li ser du awayan e.

Yek jê **mefa'îlun mefa'îlun mefa'îlun mefa'îlun** e

Ya din jî **mustef'ilun mustef'ilun mustef'ilun mustef'ilun** e.

Li gorî van pîvanan malik di nîvî de xwedî aheng e. Ku qesîde ya jî xezel li ser beytan ava bûbe dibe ku bibe çarîn; ku li ser bendan ava bûbe dibe ku bibe musemmen (heştîn).

a- **Ted(z)mîn (dat):** Hunerek wejeyî ye. Helbestvan dema ku rêzekê ya jî beytekê ji helbestvanekî din bigire û di helbesta xwe de bi kar bîne ew **ted(z)mîn** dike. Lê divê ku navê xwediyê helbestê bîne ziman û diyar bike. Ku navê xwediyê helbestê ji aliyê her kesê ve bê zanîn dibe ku diyar neke jî. Ted(z)mînkirin piranî li ser helbestên ku ustad têne dîtin tê kirin. Helbestvan dikare helbesta kesê ku ji bo xwe ustad dibîne ted(z)mîn bike.

2- DI QESÎDEYÊ DE HESABÊ EBCEDÊ

Di navbera tîp (herf) û hejmaran (reqem) de ji berê de têkiliyekê hebûye. Ev wekî tiştek pîroz hatiye dîtin. Ji dema Babîlê, Hinda Kevn û Yewnanan ve ev têkilî hatiye danîn û di wêjeyê de wekî razeke (sir) xwedanî ji aliyê wêjevan û destanbêjan ve hatiye bikaranîn. Di nivîsbariyê de wekî **Pergala Hesabê Ebcedê** hatiye binavkirin û hatiye bikaranîn. Jê re **Hesabê Cemel** jî tê gotin.

Pergala Hesabê Ebcedê; li gorî alfabeya aramî her tîpek bi barek reqemî tê nirxandin. Ev jî li ser 8 peyvên ku niha wateya wan nayê zanîn ya jî bingeha xwe ji ku digirin salix ji wan nayê dayin tê der. Ev peyv ango nav ebced, hewwez, huttî, kelemen, se'fes, qereşet, sexîz, dazuxîlen in. Ev peyv rêzkirina li dû hev ya alfabeyê ye. Lê ne ya alfabeya erebî ya îroyîn e.

Li gori hinek rîwayetan tê gotin ku li welatê Medyen 6 qral hebûne. **Ebced, Hewwez, Huttî, Kelemen, Se'fes, Qereşet** her yek navê qralekî bûye. Serdarê van qralan jî **Kelemen** bûye. Piştî ku qewmê Şue'yb diçe helakê ev qral tev têk diçin. Nav (yan jî peyvên) **Sexîz û Dazuxîlen** jî şûn de li wan hatine zêdekirin. Li gorî hinek rîwayetên din jî tê gotin ku ev nav navên Şeytan in. Hinek rîwayet jî dibêjin ku ev navên rojên hefteyê ne.

Bi çi awayî be ev nav wekî **Ebced** tê zanîn û alfabeya aramî ye. Li gorî wê her tîpek reqemekê diderbirîne. Hê jî di rêzkirina mijaran de dema ku tîpên alfabeya erebî (aramî) têne danîn li gorî vê rêzkirinê ne. Wekî mînak; li gorî ا, ب, ت, ث, ج, ح..... nayên rêzkirin; ا, ب, ج, د ..... têne rêzkirin.

Di wêjeya klasîk de bi taybetî ev hesabê ebcedê (cemel) ji bo bûyer, bûyîn, mirin, daketin û rabûnan di helbestan de wekî hunerekê wêjeyî hatiye bikaranîn. Hozanvan û helbestvanên ku bi kar ne anî be tune ye.[1]

TABLOYA HESABÊ EBCEDÊ/CEMELÊ							
Tîpên Erebî	**Reqem (Yekîn)**	**Tîpên Erebî**	**Reqem (Dehîn)**	**Tîpên Erebî**	**Reqem (Sedîn)**	**Tîpen Erebî**	**Reqem (Hezarîn)**
ا ء	1	ى ێ ي	10	ق	100	غ	1000
پ ب	2	گ ک	20	ڕ ر	200		

[1] Çavkaniyên ku Hesabê Ebcedê/Cemelê hatiye lêkolîn û piştrastkirin ev in:

- El-Muncid Fil-luxetî Wel-E'lam, Beşa Elîf Rûpel: 2 Çapa 13emîn, Lubnan-Beyrût,1975
- Şeyxul Cizîrî Nehcuhu we E'qîdetuhu, Mîn Xilal Dîwanihil Şi'rî Rûpel: 29 – Naîf Mikaîl Tahir Duhok-2005
- Tasawuf Terimleri ve Deyimler Sözlüğü Rûpel: 178 – Prf. Dr. Ethem Cebecioglu
- Ferheng-i Farisî rûpel: 44 Dr. Mehmûd Mu'nî Tehran-1384 h.
- Gencine-i Guftar Ferhengî Ziya Cild 1 rûpel: 99 Ziya Şukûn MEB Istanbul - 1996

چ ج	3	ڵ ل	30	ش	300		
د	4	م	40	ت	400		
ه ە	5	ن	50	ث	500		
ۆ و	6	س	60	خ	600		
ژ ز	7	ع	70	ذ	700		
ح	8	ڤ ف	80	ض	800		
ط	9	ص	90	ظ	900		

3- DESTPÊKA DÎWANA MELAYÊ CIZÎRÎ Û QESÎDEYA WÎ YA MUSEMMET “NEWAYA MITRIBÊ ÇENGÊ”

a- Pîvan û rêzbendiya qesîdeyê

Navê Qesîdeyê: Newaya Mutribê Çengê

Tewrê Qesîdeyê: Tewhîd (Evîna Xwedê)

Navê Pîvana Qesîdeyê: Behra Hezec a Salima Musemmen

Pîvana Qesîdeyê ya Arûzî: mefaîlun mefaîlun / mefaîlun mefaîlun

Pîvana Qesîdeyê ya Kîteyî: 16 (8+8)

Pîvana Qesîdeyê ya Îşarkî: . _ _ _ . _ _ _ / . _ _ _ . _ _ _

Rêzbenda Qesîdeyê: kafîye li ser 4 rêzan e. Her wiha; a a x b/c c x b/d d x b...

Barê Pîvana Qesîdeyê: Ne-wa-ya mut-ri bê çen-gê fi-xan a-vê-te xer-çen-gê

We-re sa-qî he-ta ken-gê ne şû-yîn dil ji wê zen-gê

Pîvana Li ser: Me-fa-î-lun me-fa-î-lun me-fa-î-lun me-fa-î-lun

b- Li gorî destnivîs û çavkaniyên di destê me de metna qesîdeyê

Li gorî van agahiyan ku em werin ser **Qesîdeya Musemmet ya Melayê Cizîrî** em ê van pirsan ji xwe bikin:

1) Ji dema ku Mela gotiye/nivisandiye heta niha guhertin çêbûne yan na? Ku çêbûbin bi çi awayî çêbûne?

2) Mela çima Qesîdeya Musemmet ya bibend bi kar aniye? Di vê qesîdeyê de huner û felsefeya xwe daye ber kîjan hozanvanî? Vê danberheviyê bi çi awayî û bi kîjan mexsedî bi kar aniye?

3) Mela mexlesa xwe li ser kîjan navî û bi çi awayî bi kar aniye? Di vê qesîdeya xwe ya ku wekî destpêka dîwanê tê zanîn de dem-diyarkirin bi hesabê ebcedê di kîjan malikê/bendê de û bi çi awayî bi cih kiriye?

Newaya Mutribê Çengê

Navê Qesîdeyê: Newaya Mutribê Çengê[1]

[1] Di hemû çap û destnivîs û şîrove/şerhên ku Dîwana Melayê Cezîrî de (yên ku di destên me de ne) navê vê Qesîdeya Musemmet ya Mela wekî "Newaya Mutribê Çengê" derbas dibe. Lê bi tenê di nusxeya ku ji aliyê Zeynel Abidîn Zinar ve

Tewerê Qesîdeyê: Tewhîd (Evîna Xwedê)

Navê Pîvana Qesîdeyê: Behra Hezec a Salima Musemmen[1]

Pîvana Qesîdeyê ya Arûzî: mefaîlun mefaîlun / mefaîlun mefaîlun

Pîvana Qesîdeyê ya Kîteyî: 16 (8+8)

Pîvana Qesîdeyê ya Îşarkî: . _ _ _ . _ _ _ . _ _ _ . _ _ _

Barê Pîvana Qesîdeyê: Ne-wa-ya mut- ri-bê çen-gê fi-xan a-vê- te xer-çen-gê

We-re sa-qî he-ta ken-gê ne şû-yîn dil ji wê zen-gê

---

hatiye latînîzekirin û çapkirin de wekî nav “Sirê Meygêr” derbas dibe. Me li ser vê yekê navê qesîdeyê “Newaya Mutribê Çengê” diyarde dît. Em bawer in Mela jî navê wê heman tişt daniye.

[1] **Behra Hezec** di wêjeya Kurdî ya klasîk de gelek caran hatiye bikaranîn. Di zimanê Erebî de tê wateya “strîna bi dengê xweş û bilind”. Di pîvana Erebî de behra 6’mîn e. Di pîvana Farisî de bi gelek awayan hatiye bikaranîn. Di Farisî de 28 qalib li ser vê behrê hatine bikaranîn. Her wiha 24 qalibên “rubaî” (çarîn) li ser vê pîvanê hatine bikaranîn. Di wejeya klasîk ya Kurdî de nayê zanîn ku vê behrê bi çend qaliban hatiye bikaranîn. Ehmedê Xanî di Nûbara Biçûkan de vê behrê bi navê Behra Hezec a Salim a Musemmen ku qalibê wê **mefa’îlun mefa’îlun mefa’îlun mefa’îlun** e di beşa Nûbarê ya 12’mîn de bi kar anî ye. Xanî wekî malik (beyît) vê bi kar anî ye. Di vê çarîna Melayê Cizîrî de jî ev behr û ev qalib hatiye bikaranîn. Li ser pîvana vê em vê pênasê tînin: “Behra Hezec” tê wateya “bi dengê xweş û bilind strîn”; “salim” tê wateya “xweş û baş û dilrehetî”; “musemmen” tê wateya “heştîn ango heştkîteyî”. Behra Hezec a Salima Musemmen: Bi dengê bilind û xweş heşteheşt strandin e.

بەشي لاتين

Pîvana Li ser: Me-fa-î-lun me-fa-î-lun me-fa-î-lun me-fa-î-lun

Rêzbenda Qesîdeyê: Kafîye li ser 4 rêzan e. Wekî a a x b/c c x b/d d x b...

1/1 Newaya mutribê[1] çengê[2] fixan avête xerçengê[1]

[1] Di Şerha Dîwanê ya bi Erebî ya ku ji aliyê Ehmedê Lawê Mela Muhemmedê Zivingî ve hatiye nivisandin; Mele Ebdusselamê Ceziri di şerha xwe de û çapa Feqî Muhemmed Nûrî de ev peyv wekî “mutrib û çengê” hatiye nivisandin. Lê di destnivîsa Muhemmed Sebriyê Lawê Mela Ebdulfettahê Herşenî de “mitribê cengê” hatiye nivisandin. Li gorî me jî ya Herşenî çêtir e. Hem ji bo pîvanê guncantir e û hem jî ji bo qedîneka rêzimanî guncantir e. Li gorî me Mela dema nivîsiye gotiye “mutribê çengê”. Newa bi xwe ya mutrib e. Ew mutribê ku li çengê dide. Ango “Newaya mutribê çengê” rasttir e û bêtir li cih rûdinê. Lê di peyva “mutrib” de di heman çavkaniyê ya Seydayê Herşenî de wekî “mitrib” hatiye nivisandin. Li gorî me “mutrib” rasttir e. Me di malikê de wekî “mutrib” nivisand.

- Mutrib; peyvek bi Erebî ye. Ji lêkera Erebî ya bi navê TERIBE’yê tê. Ji bingeha TERIBE tê wateya wê “şênik, yê/a ku xweşî û şadiyê dide der û dorê û xwezayê; ji karê wî kesî/ê re TERIBE, ji wî/ê re MUTRIB tê gotin. Di bingehê de ji tevger û lêdanê tê. Kesê ku li amûrekî/ê muzîkê bide jê re MUTRIB tê gotin. Her wiha kesê/a ku stranan bibêje jî mutrib e.

- Di nava Kurdan de mutrib wateyekê din jî girtiye. Kesên ku di nava gel de bigerin, li saz û tembûrê bidin û pê re stranan bibêjin; bi wî awayî debara xwe bikin hene. Ev wekî koçeran in. Bi koçerî dijîn. Wekî êlekî hene û li herêmên ku ji xwe re diyar kirine digerin. Li henek ciyan ji wan re Mitrib ya jî Mirtib tê gotin.

- Di wêjeya klasîk de û di tasawufê de wekî mey, şerab, saqî ew jî xwediyê wateyek taybet e. Di tasawufê de yê/a ku deriyê raza îlahî vedike, rastiyê (heqîqetê) vedibêje, dilê mezin û arifan durist dike û bi vî awayî dilan xweş bike, şewqê bigihîjîne û rûyan geş bike Mutrib e. Mirovê ku gihîjtî be ew Mutrib e.

[2] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de di dewsa “çengê” de “cengê” nivisandiye. Li gorî me ev ne rast e. Ya rast ew e ku wekî “çengê” hatiye bikaranîn. Çeng nave amûrekê muzîkê ye.

Were saqî heta kengê ne şoyîn dil ji vê[2] jengê[3]

1/2 Heyata dil meya baqî binoşîn da bi muştaqê

Ela ya eyyuhes-saqî edir ke'sen wena wilha[4]/[1]

---

[1] Xerçeng: bircekî ezmanî ye. Di feleknasiyê û di astrolojiyê de ji 12 bircan yek e. Birca Kêvjalê tê gotin.

[2] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de "wê" gotiye; lê di heman nivîsê de bi heman pênûs û hubrê li seriya "wê" "vê" jî daniye. Dibe ku lê emîn nebûye ji ber wê jî "vê" jî li ser daniye.

[3] Seydayê Herşenî di heman destnivîsa xwe de di dewsa "jengê" de "zengê" nivisandiye. Niha li gelekî herêman ev peyv wekî "zengê" tê bikaranîn. Lê li gorî dîtina me ev peyv wê dema ku Melayê Cizîrî nivisandiye bi rengê "jengê" bûye. Li gorî bêjenasiyê di werara bejeyên Kurdî de dengê "j" û yê "z" diguherin hev. Ev jî nîşaneya wê ye.

[4] Ev rêzik bi tevayî Erebî ye. Wateya wê jî ev e: "Ela ya eyyuhes-saqî edir ke'sen wena wilha" (Ey meyger bigerîne qedehê, bigehîjîne min jî wê.") Ev rêzik bi tevahî ji Hafizê Şîrazî hatiye wergirtin. Di vir de Melayê Cizîrî Ted(z)mîn kiriye. Ji Dîwana Hafizê Şîrazî xezela wî ya pêşîn tedmîn kiriye û pê qesîdeya xwe ya musemmen honandiye.

- Di vir de tiştek balkêş heye. Melayê Cizîrî qesîdeya xwe ya serê Dîwana xwe bi hunera TED(Z)MÎNÊ daye ber xezela Hafizê Şîrazî. Xezela Hafizê Şîrazî bi tevahî ev e: Binêre li xezela Hafizê Şîrazî ya bi navê "Ela ya eyyuhes-saqî edir ke'sen wena wilha".

- Perwîz Cîhanî li ser ted(z)mîna Melayê Cezîrî wiha nivisandiye: "….ne tenê ev helbesta dawî, belkû hemû helbestên ko di wê têhelkêşê da li kutaya bendan da hatine û hejmara wan heft nîvmalik in, di gel nîvmalika yekem ko dibe heşt nîvmalika, hemû jî yên Hafizê Şîrazî ne. Ev helbesta yekem ya dîwana Cîzîrî têhelkêş wate tezmîna yekimîn xezela Dîwana Hafizê Şîrazî ye û ew jî nîvetezmîneke ji dîwana Yezîdê kurrê Muiavîye. ...Herwekî ko hate nivîsînê, Melayê Cizîrî yekimîn Xezela dîwana Hafizê Şîrazî tezmîn kirîye. Lê tezmîna Mela jî tezmînek taybetî ye. Mela tenê malka yekem û hemû nîvmalikên duwem yên wê xezelê tezmîn kirîye. Wate ji bilî malika yekem, nîvmalkên yekem yên

2/3	Ku katib dêmê cedwel kit	şikeste xet muselsel kit
	Ji yek herfan mufessel kit	kî ye vê muşkilê hel kit
2/4	Dizanî rûd û ûd ewwel	çi tavêtin surûd ewwel
	Ki işq asan nimûd ewwel	welê uftadê muşkilha[2]

---

hemû malikan avêtîye û tenê li ser nîvmalikên duwem yên wê xezelê têhelkêş saz kirîye…."

(Bnr:http://www.nefel.com/articles/article_detail.asp?RubricNr=2&ArticleNr=1594)

- Wekî ku di xezela Hafizê Şîrazî de xuya ye 7 malik (beyt) di vê xezelê de hene. Melayê Cizîrî di Tad(z)mîna xwe de rêza yekem ya xezela Hafizê Şîrazî di çarîna xwe ya yekemîn wekî rêzika dawîn bi cih kiriye. Rêza malika yekem ya xezela Hafiz jî di çarîna xwe ya duyemîn de wekî rêzika dawîn bi cih kiriye. Ji wê bi şûn de her 6 malikên mayî yên xezela Hafiz rêzikên wan yên dawîn di her çarînên xwe de wekî rêzika dawîn bi cih kiriye. Û bi vî awayî qesîdeya xwe ya musemmet honandiye.

[1] Ev çarîn bi tevayî di destnivîsa Seydayê Herşenî de bi vî rengî ye:

Newaya mutribê cengê fixan avête xercengê

Were saqî heta kengê ne şo dil ên ji wê(vê) zengê

Heyata dil meya baqî binoşîn da bi muştaqê

"Ela ya eyyuhes-saqî edir ke'sen wena wilha"

[2] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de evê çarînê bi vî rengî nivisandiye.

Ku katib dêmê cedwel ket / Şikesti xet muselsel ket

Ji yek herfan mufessel ket / Ki ye vê muşkilê hel ket

3/5	Ji muhra wê şefeq se’dê	şirîn le’lê şeker we’dê
	Dinalim şubhetê re’dê	‘ecêb im lê ji vê ce’dê
3/6	Ki dil ra tabê her çîneş	bi kufrê mêbered dîneş
	Zi tabê ce’dê muşkîneş	çi xûn uftadê der dilha[1]

Dizanî rûd û ûd ewwil / Çi tavêtin surûd ewwil

Ki işqê asan nimûd ewwil / Welê uftadê muşkilha

- Seydayê Herşenî di vê çarînê de di dewsa ‘kit’ de ‘ket’ bi kar aniye. Her wiha di dewsa ‘ewwel’ de ‘ewwil’ bikaraniye. Ev bikaranîn ji aliyê weznê ve zêde pirsgirêk dernaxin. Ji aliyê devikî ve hinek cudatî dertê holê. Her wiha di zimanê Erebî de peyv bi xwe hem nivîskî û hem jî di telefuzê de ‘ewwel’ e. Şeddeya erebî hatiye bikaranîn. Her du deng hev dixwun diguherin dengekî bi tenê. Lê di bikaranîne Kurdî de ev ditewe. Di nava Kurdan de wekî peyvên bi vî rengî ev peyv jî wekî ‘ewwil’ bi kar tê. Seydayê Herşenî di vê de bilêvkirina Kurdî bikaraniye. Dîsa Seydayê Herşenî di rêza dawîn de gotiye “Ki işqê...” lê dema rêz bi vî rengî bê gotin pîvan xira dibe. Li gorî me ev “Ki işqê(i)...” nîn e, “Ki işq...” e. Di ya Zeynelabidîn Zinar û Şîroveya Celalettin Yoyler de di latînîze kirinê de hinek şaşî hatine kirin. Zeynelabidîn Zinar û Celalettin Yoyler di vê çarînê de “ewwel” wekî “ewel” nivisandine. Ev jî rêzik ango mailkê ji pîvana arûzî dixîne. Dîsa Zeynelabidîn Zinar rêzika dawîn ya ku Mela ji Hafiz ted(z)mîn kiriye -ku bi farisî ye wekî “ke ‘işq asan…” Celalettin Yoyler jî heman rêzikê wekî “kî eşq asan….” nivisandiye. Her du jî çewt in. Ya rasttir ew e ku li gorî telefuza farisî “ki ‘işq asan nimûd ewwel…” ye.

[1] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi vî rengî nivisandiye:

Ji muhra wê şefeq se’dê Şirîn le’lê şeker we’dê

Dinalim şubhetê re’dê Ecêb im lê (ji) vê ce’dê

Ki dil ra tabê her çêneş Bi kufrê mêbered dêneş

4/7	Di vê taqê[1] di vê xanê	me ‘eyşû ê minê kanê
	Kesê dest dit ji dewranê	nihalik vê gulistanê
4/8	Der axûşeş çû mîared ki ez dil caneş buspared	
	Ceres firyadê mî dared	ki ber bendîdê mehmilha[2]
5/9	Bi Qur’anê bi ayatê eger	pîrê[3] xerabatê

Zi tabê ce’dê muşkêneş Çi xûn uftadê der dilha

- Seydayê Herşenî di dewsa ‘mihra wê’ de ‘muhra wê’ nivisandiye. Li gorî me ‘muhr’ rasttir e ji ‘mihr’ê. Her çi qas ji aliyê pîvanê ve guhertinekê neke jî ji aliyê bilêvkirina kurdî de ‘muhr’ rasttir û çêtir e.

[1] Di destnivîsa Seydayê Herşenî û şîroveya Mela Ebdusselamê Lawê Murad El Cezîrî ya ku li Dihokê di weşanên Spîrêz de di sala 2004’an de derketiye de wekî “tavê” hatiye nivisandin. Lê di çapa Feqî Nûrî ya Misrê de, di şerha Zivingî û ya Celalettin Yoyler û Zeynelabidîn Zinar û yên din de wekî “taqê” derbas dibe.

[2] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi vî rengî nivisandiye:

Di vê tavê divê xanê me ‘iyşû ey menê kanê

Kesê dest dit ji dewranê nehalik vê gulistanê

Der axûşeş çih mîared ki ez dil caneş pisyared

Ceres firyadê mî dared ki ber bendîdeh mehmilha

- Seydayê Herşenî di dewsa ‘eyşû de ‘iyşû, di dewsa “ê minê” de “ey menê”, di dewsa “nihalek” de “nehalek”, di dewsa “buspared” de “pisyared” nivisandiye. Ev cudahî hêjayê lêhûrbûnê ne ku mirov li çavkanî û destnivîsên din yên ku hene jî peyda bike û bide ber hev. Her wiha dibe ku ji destnivîsê xal û xêz jê çûbin jî…

[3] Di çapa Feqe Muhemmed Nûrî ya Misirê û ya Zivingî de peyva “pîrê” bi kîteya vekirî hatiye qedandin, ango (y)ya tîpên Erebî nehatiye danîn. Lê di destnivîsa Seydayê Herşenî de bi kîteya girtî û (y)ya tîpên Erebî hatiye girêdan. Li gorî me ya Seydayê Herşenî rasttir e. Ji lew re pîvana vê behrê ‘ê’ya dirêj dixwaze.

Bebêjit secde bin latê murîdên wî di bin qatê

5/10 Murîd er bê beser nebwed zi fermaneş bi der nebwed

Ki salik bê xeber nebwed zi resm û rahê menzilha[1]

6/11 Ji vê zulmat û deryayê ji mewcan qet xeber nayê

Şikestî keştiya bayê ‘ucacê wê şefeq dayê

6/12 Ji herfan mah û salê ma ne hat der şiklê falê[2] ma

Ku ca danendê halê ma sibik baranê sahilha[3]

---

[1] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi vî rengî nivisandiye:

Bi Qur’anê bi ayatê eger pîrê xerabatê

Bibêjit secde bin latê murîdên wî di bin qatê

Murîd er bê beser nebwed ji fermaneş bi der nebwed

Ki salik bê xeber nebwed Ji rah û resmê menzilha

- Seyda di dewsa “zi” de “ji” bikaraniye. Li gorî kurdî “ji” ye. Lê ku rêzik bi farisî be ne “ji” “zi” ye. Her wiha di malika ku ji Hafiz hatiye ted(z)mîn kirin de jî “ji” ye. Daçeka “ji” ya Kurdî di farisî de “zi” ye.

[2] Ev peyv di hemû şîrove û destnivisên ku di destê me de ne wekî “fal” hatiye nivisandin. Lê di ya Zeynelabidîn Zinar de wekî “xal” hatiye nivisandin. Her wiha di destnivisa Seydayê Herşenî de “salê/î ma” û “falê/î ma” li gorî weznê li dû “lam” “y”ya erebî bi kar aniye. Lê di yên din de “sali ma” û “fali ma” ev jî li weznê nayê. Dibe ku ev wekî qusûrê weznê be û dibe ku çewtî be. Ev xal jî hêjayê lêkolîn û lêhûrbûnê ye.

[3] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi awayê ku me li jorê daye nivisandiye. Lê di çapa Seydayê Zivingî, a Mele Ebdusselam û ya Feqe Muhemmed Nûrî de bi vî rengî nivisandiye:

7/13 Mera-j ewwel çi bir xamî kişand axir bi bednamî
Ji rengê Se’diyû Camî ji şuhret pê hisîn ‘amî

7/14 Bi deng û bang û awazê dibêjit nexmeya sazê
Nihan key ma ne dan razê ke zû sazendê mehfilha[1]

8/15 Ji Hafiz Qutbê Şîrazê Mela fehm er bikî razê
Bi awazê ney û sazê bibê ber çerxê perwazê

8/16 Tuzed min hubbîhes-sefwa bîhî ehlul-hewa neşwa
Meta ma telqe men tehwa de’id-dunya we ehmilha[2]

Şevê zulmat û deryayê ji mewcan qet xeber nayê

Şikestî keştiya bayê ‘ucacê wê şefeq dayê

Ji herfan mah û salê ma ne hat der şiklê falê ma

Ku ca danendê halê ma sibikbaranê sahilha

- Seydayê Herşenî “Ji vê zulmat...” nivisandiye, di çapa Seydayê Zivingî û ya Feqe Muhemmed Nûrî de “Şevê zulmat...” nivisandiye. Seydayê Herşenî “‘Ucacê...” nivisandiye, di çapa Seydayê Zivingî û ya Feqe Muhemmed Nûrî de “‘Ecacê...” hatiye nivisandin. Li gorî me ya Seydayê Herşenî rasttir e. Her wiha Seydayê Herşenî “y”ya pevkelandinê bi kar neaniye, “deryaê, naê, baê, daê” nivisandiye. Lê di çapa Seydayê Herşenî û ya Feqe Muhemmed Nûrî de “y”ya pefkelîne hatiye bikaranîn. Me vê rast dît û li gorî bilêvkirina Kurdî divê “y” hebe. Me jî vê yekê di teksta xwe de bi kar anî.

[1] Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi vî rengî nivisandiye:

Mera-j ewwel çi bir xamî kişand axir bi bednamî

Ji rengê Se’diyû Camî ji şuhret pê hisîn ‘amî

Bi dengê bang û awazê dibêjit nexmehya sazê

Nihan key ma ne dan razê ke zû sazendê mehfilha

- Me ji bo pîvanê (di dewsa ‘mera ji...” wekî “mera-j...” nivisand) kinkirina kîteyê bikaranî. Ji bo pîvanê divê ku ev bi vî rengî bê nivisandin û bê gotin.

[2] Mela di vê çarînê de di rêzika pêşîn de mexlesa xwe wekî “MELA” bi kar tine û ji aliyê naverokê ve jî encam û têgihiştina herî jor diderbirîne. Her du rêzikên dawî yek jê ya wî ye û bi Erebî ye ya dawîn jî ted(z)mîna Hafiz e ew jî bi erebî ye.

نَوَايَا مُتْرِبِی چَنْگی

نَاڤی پيڤانێ: بَحْرَا هَزَجْ آ سَالِمَ آ مُسَمَّن

پيڤان: مَفَاعيلُن مَفَاعيلُن / مَفَاعيلُن مَفَاعيلُن

كيته: ١٦ (٨+٨)

ريزبَنْدْ: كافيه ل سەر ٤ ريزانه . هَر وهاێ

رَوْشَا إشَارَكی: ـ ـ ـ ـ . ـ ـ ـ ـ . ـ ـ ـ ـ . ـ ـ ـ ـ

بارێ پيڤانێ: نَوَايَا مُتْرِبِی چَنْگی فِغَانْ آ فِيتَ خَرْچَنْگی

وَرَهْ سَاقی خَتَا كَنْگی نَشُويِنْ دِلْ ژِ ڤی زَنْگی

پيڤانا ل سەر: مَفَاعيلُن مَفَاعيلُن / مَفَاعيلُن مَفَاعيلُن

١/١ نَوَايَا مُتْرِبِی[1] چَنْگی[2] فِغَانْ آ فِيتَه خَرْچَنْگی

وَرَهْ سَاقی خَتَا كَنْگی نَشُويِنْ دِلْ ژِ ڤی[3] زَنْگی[4]

٢/٢ حَيَاتَا دِلْ مَيَا بَاقی بِنوشِين دا بِمُشْتَاقی

أَلا يَا أَيُّهَسَاقِي أدِرْ كَاسَنْ وَنَاوِلْهَا[5][6]

٣/٣ كُو كَاتِبْ دِمِ جَدْوَلْ كِتْ شِكَسْتَهْ خَتْ مُسَلْسَلْ كِتْ

ژِ يَكْ حَرْفَانْ مُفَصَّلْ كِتْ كِيه ڤی مُشْكِلی حَلْ كِتْ

٤/٤ دِزَانی رُودُو عُودْ أَوَّلْ چِه تَا ڤِين سُرُودْ أَوَّلْ

كِه عِشْقْ آسَانْ نِمُودْ أَوَّلْ وَلی أُفْتَادِ مُشْكِلْهَا[7]

٥/٥ ژِ مِهْرَا وی شَفَقْ سَعْدی شِرِينْ لَعْلی شَكَرْ وَعْدی

دِنَالِمْ شُبْهَتِ رَعْدی عَجِيبِمْ لی ژِ ڤی جَعْدی

٦/٦ كِه دِلْ رَا تَابِ هَرْ چِينَشْ بِكُفْرِی مِی بَرَدْ دِينَشْ

ژِ تَابِ جَعْدِ مُشْكِينَشْ چِه خُونْ اُفْتَادِ دَرْ دِلْهَا[8]

٧/٧ دِ فی طَاقی دِ فی خَانِ مَهْ عَیْشْ و اِمِنی كَانِ
كَسی دَسْتْ دِتْ ژِ دَوْرَانِ نِهَالِكْ فی گُلِسْتَانِ
٨/٨ دَرْ آغُوشَشْ چُو مى آرَدْ كِهْ أَزْ دِلْ جَائِشْ بُسْپَارَدْ
جَرَسْ فَرْيَادِ مى دَارَدْ كِهْ بَرْ بَنْدِيدِ مَحْمِلْهَا(٩)

٩/٩ بِقُرْآنِ بِآیَاتی آگَرْ بِیرِ(١٠) خَرَابَاتی
بَهْ بِیژِتْ سَجْدَهْ بِنْ لاتی مُرِیدِینْ وی دِ بِنْ قَاتی
١٠/١٠ مُرِیدْ أَرْ بی بَسَرْ نَبُوَدْ ژِ فَرْمَانِشْ بِدَرْ نَبُوَدْ
كِهْ سَالِكْ بی خَبَرْ نَبُوَدْ ژِ رَسْمُ و رَاهِ مَنْزِلْهَا(١١)

١١/١١ شَفْقی ظُلْمَاتُ و دَرْیَایی ژِ مَوْجَانْ قَتْ خَبَرْ نَایی
شِكَسْتی كَشْتِیَا بَایی عَجَاجی وی شَفَقْ دَایی
١٢/١٢ ژِ حَرْفَانْ مَاهْ و سَالِ مَا نِهَاتْ دَر شِكْلِ فَالِ مَا
كُجَا دَانَنْدِ حَالِ مَا سَبُكْبَارَانِ سَاحِلْهَا(١٢)

١٣/١٣ مَرَا ژِ أَوَّلْ چِه بِرْ خَامی كِشَالَدْ آخِرْ بِه بَدْنَامی
ژِ رَنْگِ سَعْدِیُو جَامی ژِ شُهْرَتْ بی حَسِنْ عَامی
١٤/١٤ بِدَنْگُ و بَانْگُ آوَازِی دِبِیژِتْ نَغْمَهْ یَا سَازِی
نِهَانْ كَیْ مَانَدْ آن رَازِی كَزُو سَازَنْدِ مَحْفِلْهَا(١٣)

١٥/١٥ ژِ حَافِظْ قُطْبی شِیرَازِی (مَلا) فَهْمْ أَزْ بِكی رَازِی
بِآوَازِ نَیُ و سَازِی بِهْ بی بَرْ چَرْخی بَرْوَازِی
١٦/١٦ لَرَزْدْ مِنْ حُبِّهَا شَفْوَی بِهِ أَهْلُ الْهَوَی نَشْوَی
مَتَی مَا تَلْقَ مَنْ تَهْوَی دَعِ الدُّنْیَا وَأَهْمِلْهَا

c- **Bikaranîna Mexlesê**

Mela mexlesa xwe li ser gelek navan û bi çi awayê hunerî bi kar aniye.

Melayê Cizîrî di **Dîwan**a xwe de gelek navan bi kar anîye. Ev navên ku bi kar aniye ya wesfê wî, ya li gorî têgihiştina xwe ya tasawufî binavkirinên ku wî li xwe daniye û ya jî navê xwe yê ku tê zanîn bi kar aniye.

Melayê Cizîrî di Dîwana xwe de herî zêde mexlesa MELA bi kar aniye. Li dû wê MELÊ bi kar aniye. Di Dîwanê de NÎŞANÎ û EHMED jî bi kar aniye.

Di Dîwanê de: Wekî mexles 76 car **Mela**, 38 car **Melê**, 8 car **Nîşanî**, 6 car **Ehmed** bi kar hatiye. Ji vê tê derxistin ku Melayê Cizîrî bi navê xwe yê **Mela** hatiye naskirin û wî jî wisa xwestiye. **Melê** jî tewandina heman navî ye. Ji ber vê mirov kare **Melê** jî wekî Mela bihesibîne. Mexlesa **Nîşanî** di dîwanê de tê derdixîne ku di navbera xwe û evîna xwe de (Evîna Xwedê) wekî navek taybet bi kar aniye. **Ehmed** jî li gorî çavkaniyên ku tînin ziman û di dîwanê de tiştê ku li ser **Ehmed** bal dikişîne navê wî yê eslî ye.

Melayê Cizîrî di vê Qesîdeya xwe ya Musemmet ya bi navê Newaya Mutribê Çengê de mexles wekî **MELA** di çarîna dawîn rêzika pêşî û serê heştkîteya duyem de bi kar aniye.

Ji Hafiz Qutbê Şîrazê **MELA** fehm er bikî razê

Bi awazê ney û sazê bibê ber çerxê perwazê

Tuzed min hubbîhes-sefwa bîhî ehlul-hewa neşwa

Meta ma telqe men tehwa de’id-dunya we ehmilha

d- **Di Qesîdeyê de Hesabê Ebcedê**

Li gorî hinek lêkolîneran; Melayê Cizîrî di vê qesîdeya xwe ya ku wekî destpêka dîwanê tê zanîn de dem-diyarkirin bi Hesabê Ebcedê di çarîna şeşan de û bi awayek veşartî bi cih kiriye.

Zeynelabidîn Zinar di pêşgotina Dîwana Melayê Cizîrî ya ku wî latînîze kiriye de ji bo malika ku Mela hesabê Ebcedê tê de bi kar aniye wiha dibêje:

“Çaxê wergerandina Dîwanê, em li malika dozdeyan (çarîna 6’an) ya di beşa destpêkê de (Qesîdeya Destpêkê; Newaya Mutribê Çengê) ketim gumanê ku tê de tarîxek heye. Malik ev e:

Ji herfan mah û salê ma, ne hat der şiklê xalî ma

Kuca danendê halê ma, sibik baranê sahilha

Me vê malika li jor li gor hesabê Ebcedê pişkaft. Lê ji ber ku Dîwan gelek caran hatiye çapkirin, bêguman di bêjeyan de gelek guhartin çêbûne. Îcar ev “şiklê xalî” di hinek çapan de bi “şiklê falê” hatiye nivisandin. Lê di çapa Dîwana Bexdadê de bi “şiklê xalî” nivîsiye. Ev çap jî ya Muhemed Elî Ewnî ye. Me xwe bi vê piştrast kir û tarîxa ji dayikbûna mela ji bêjeya “herfan” û “xalî” derxist holê, ku dike 980. Îcar ev tarîx ya Hîcrî be, beramberî ya Mîladî dike 1570.”(Yayinlari :12).

Birêz Celalettin Yoyler li hember Zeynelabidîn Zinar wiha gotiye:

“…Lewre birêz Zeynelabidîn hejmara tîpên bêjeya (herfan û xal) bi hesabê ebcedê 980 derxistiye. Mixabin bêjeyên ku Zeynelabidîn Zinar bi hesabê ebcedê nirxandiye ne beramberî 980 tên, lê belê beramberî 970 tên. Lewre wî “herfan û xal” bi hesabê ebcedê hejmartiye û gotiye: “Hejmar li ser hev beramberî 980’yî tên. Em ê wan tîpên bêjeyan yek bi yek deynin ser rûpelê û binirxînin: (H)8+(R)200+(F)80+(E ya A)1+(N)50+(X)600+ (E ya

A)1+(L)30=970'ê koçî. (…) 970+622= 1561 mîladî . Hem jî xebitandina bêjeya "xal" di şûna "sal" de jî bi guman e. Lew re nusxeyên ku di destê me de hene, bi giştî "ji herfan mah û salê ma" hatine nivisandin…."(Yoyler ,2006: 16).

Rêzdar Nayif Mikaîl Tahir di pirtûka bi navê **"Şeyxul Cezerî, Nehcuhu ve 'Eqîdetuhu Min Xilal Dîwanihi El-Şi'rî"** bi awayekî din hesabê ebcedê li ser heman rêzika Mela bi kar tîne. Wekî Zeynelabidîn zinar bi tenê du peyvan nagire dest. Rêzê tev li gorî hesabê ebcedê dihesibîne. Wiha reng e:

Herfa=289, Mah=46, û(w)sal=97, ma=41, şikl=350, fal=111, ma=41 bi tevahî =975 dike. Ev jî li gorî mîladî 1567 dike." Di heman pirtûkî de Nayif Mikail Tahir li ser (HERFA) disekine û dibê ku "Elîf"a wê tune ye û li gorî wê **yek** (hejmara Elîfê 1 e) dikeve û dimîne 974. Her wiha dibê ku "herfa" wekî pirjimarî bi kar bianiyana wê bigotana "herfên". Ji lew re dibe ku ew "a" ango "elîf"a wê tune ye (Tahir,2005).

Ku Mela di vê rêzika ku li ser şîrove têne kirin û li hesabê ebcedê tê xistin de tarîxê danîbe sê çavkanî û lêkolînerên cuda cuda dibêjin û hesabê wan cuda der tê. Di vir de hawê ku Rêzdar Zeynelabidîn dibê Hîcrî 980 be li gorî mîladî dike 1572. Bi çi awayî hesabê ebcedê bi kar aniye di pêşgotina pirtûka xwe de ne aniye ziman. Ku li gorî wî 980'yî hîcrî be li gorî mîladî dike 1572 û 2 sal ferq dike. Dibe ku ji hicrî wergerandina mîladî de çewtî kiribe.

Rêzdar Celalettin Yoyler li ser hesabê Zinar çûye û lê di nava bêjeyan de tevlîhevî kiriye. "Falî/ê û xalî" ya ku Zinar haniye nîqaşê "salî ma" tevlî vê kiriye û bêtir li hev xistiye. Bi vî awayî Zinar pûç kiriye û li cihekî din li gorî hesabê ebcedê jiyana Mela hesab kiriye.

Her wiha Birêz N. Mikaîl Tahir jî rêzika ku Zeynelabidîn Zinar bi tenê “herfan” û “fal/xal” derxistiye tevekî bi hev re hesab kiriye û li “Elîf”a “herfa” aliqiye û salekê kêm/zêde hesab kiriye.

Ji vê zulmat û deryayê ji mewcan qet xeber nayê

Şikestî keştiya bayê ‘ucacê wê şefeq dayê

Ji herfan mah û salê ma ne hat der şiklê falê ma

Ku ca danendê halê ma sibik baranê sahilha

4- ENCAM Û PÊŞNIYAZ

Dema ku em li rewşa wejevanî û wêjeya kurdî dinêrin gelek xal û mijarên girîng hene û divê ku ev di demeke kintirîn de bêne vekolandin û zelalkirin. Rêgez û pirensîbên wêjeya klasîk ya kurdî hê ne diyar in. Wekî mînak hê weznên helbesta kurdî çend in nayê zanîn. Wêjeya kurdî çi qas bi pergal e? Li dibistan û zanîngehan wêjeya kurdî çi qas bi rêk û pêk tê dayîn? Gelo li her aliyên Kurdistanê standartên wêjeya kurdî wek hev in yan na? Ev tev mijarên guftûgo û nîqaşan in. Li ser van rastiyan mirov dikare hin pêşniyaran bike:

4- Komîsyoneke ji her çar parçeyên Kurdistanê muteşekil bê avakirin û bi taybetî li wêjeya kurdî lêkolîn û lêgerînan bike û organîzasyona wêjeyî pêk bîne.

5- Bîbliyografyaya hemû berhemên wêjeyî yên kurdî bê derxistin û bê çapkirin.

6- Her sal xelatên wêjeyê bêne belavkirin.

7- Konferansên bi vî rengî ji salê yan jî ji du salan carek bên lidarxistin û her carê li navendekê Kurdistanê be.

Qesîdeya Hafizê Şîrazî ya bi navê “Ela ya eyyuhe-sSaqî edir ke’sen wena wilha”; ku Seydayê Cizîrî qesîdeya xwe ya musemmet li ser wê ava kiriye.

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید
ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم
جرس فریاد می‌دارد که بربندید محمل‌ها

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

همه کارم ز خود کامی به بدنامی کشید آخر
نهان کی ماند آن رازی کز او سازند محفل‌ها

حضوری گر همی‌خواهی از او غایب مشو حافظ
متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و اهملها

ÇAVKANIYÊN KU ME SERÎ LI WAN DAYE

Versîyonên Dîwana Melayê Cizîrî yên ku di destê me de ne û me daye ber hev ev in:

- Muhemmed Sebriyê Lawê Mela Ebdulfettahê Herşenî,(1341), **Dîwan(Destnivîs)**
- Cezîrî, El Şeyxul, **Dîwan: Feqî Muhemmed Nûrî**, Misir.
- Cizîrî Mela Ahmed,(2008), **Dîwan** (Bê şîrove, bi Kurdî û wergera wê ya bi Tirkî, Stenbol.

بەشي لاتين

- Cizîrî, Melayê,(1983), **Dîwan** (We bîhî-sSenexeyn): Dîwan dişibe destnivîse. Lê destnivîsek fesîh û hunerê xettatî ye, Ankara.
- Cizîrî, Melayê,(1986), **Dîwan**: Zeynelabidîn Zinar, Firat Yayinlari,
  - A'rifî, Rebbanî,(1361), **Dîwanî, Şêx Ehmedê Cizîrî**, Meşhûr bi (navê) Melayê Cizîrî (Hejar Şerh lê kirduwe – Şîroveya bi zaravayê Soranî): Siruş – Tehran
  - El 'Eqdul Cewherî,(1959), **Fi Şerhi Diwani-l Şeyx-el Cezerî**, Ehmedê Lawê Mela Muhemmedê Buhtî yê Zivingî ku di sala 1958-59'an de tevî şerha erebî wekî du cild hatiye çapkirin. Du çapên wê di destê me de ne. A) Yek jê Cilda yekemîn di sala 1958'an, cilda duyemîn di sala'an de li "Tebe'e Fî Metbe'et-irRafidîn" li Qamişlû hatiye çapkirin. B) Ya duyemîn jî heman pirtûk e lê sala çapa wê û çapxaneya wê ne diyar e. Ew jî wekî 2 cild hatiye çapkirin. Di sala 1984'an de Mele Mehemed Emînê Çawşelikî vê çapê bi dest xistiye.
  - Cizîrî ,Melayê ,(2005), **Dîwan** ,Taranskrîpsiyan - Arif Zêrevan,
  - Cizîrî, Melayê, **Divani'nin Şerhi(Şerha bi Tirkî)**, Abdulmukit Septioglu, Weşanên Nûbihar,. (Nîvê Dîwanê hatiye şerhkirin)
  - : Mela Ebdusselamê Lawê Murad el Cezîrî,(2004'an), **Şerhu Dîwanul Şeyxul Cezîrî**.

  - Dostkî, Mihemed Emîn, **Şîrovekirina Dîwana Melayê Cizîrî** ,Pirtûk 4 cild in, Duhok, Weşanên Spîrêz
  - Yoyler, Celalettin,(2006), **Şîroveya Dîwana Melayê Cizîrî(Şîroveya bi zaravayê Kurmancî)**, Stenbolê, Weşanên Enstîtuya Kurdî.
  - Qudsi Ser-el A'lî, **Ya xenî ya mexnî, Dîwani-şŞeyx Ehmed El Cezîrî**,
  - Mele Evdilkerîmê, **Şekl û şemala wê dişibe Zîn** ,Stenbolê.

Profîla Helbesta Klasîk li Bakur: Nebûna Navendê û Encamên Wê

Selîm Temo Ergul [*]

Kurte:

Gelê Kurd û helbet ziman û wêjeya Kurdî jî sedsala dawîn di tarîtîyê de derbas kirine. Her çi qas gellek zana û xêrxwazên ziman û wêjeya Kurdî rabûne jî, di sedsala ku gellek teorîyên wêjeyî li pey hev rêzbûne de, li ser wêjeya Kurdî têra xwe lêkolîn nehatine çêkirin. Mirov dikare çend xebatên giranbûha bîne bîra xwe. Lê bela ku Kurd pêşî xwe hewcedarê nasnameyeke netewî dîtîne, lêkolînên li ser wêjeya Kurdî jî bi piranî ne bi rê û rêbazên akademîkî û ilmî, zêdetir di nav konteksta netew-avakirinê de mane. Gelo em dikarin bi çi awayî wêjeya Kurdî ji konteksta netew-avakirinê ber bi dûr bixin û li gorî rêbazên ilmî ji nû ve terîf bikin, ango wê wekî wêjeyekê bibînin? Em ê di vê gotarê de li ser navenda wêjeya Kurdî, ya rasttir, li ser nebûna navenda wêjeyî di Kurdî de rawestin, bê ka nebûna navenda wêjeyî taybetmendiyên çawa derxistiye holê?

Peyvên sereke : Profîla, ziman û wêjeya Kurdî, bi helbest, Nasname, Cî, dem, . Realîte**,**

[*] Zanîngeha Artuklu ya Mêrdînê, li Turkiye.

Wekî ku tê dizanîn, li seha Bakur, zaraveyên Kurmancî û Kirmanckî (Zazakî, Kirdkî, Dimilî) hene. Ji ber ku di Zazakî de helbesta klasîk di demeke dereng de derketîye holê, em ê qala du metnên Zazakî bikin û derbasî Kurmancî bibin. Di Zazakî du metnên klasîk hene ku her du jî Mewlûd in; yek ji wan ji alî Melayê Xasî (1867-1951), ya din jî ji alî Osman Esad Efendîyo Babij (1853-1929) ve hatîye nivîsandin. Ya Melayê Xasî (Mewlûdu'n Nebîyyil'l-Qureyşî) di sala 1892yan de hatîye nivîsandin û di sala 1999an de li Diyarbekir hatîye çapkirin. Mewlûda Babij (Mewlido Zazakî) di sala 1906an de hatîye nivîsandin û di sala 1933an de li Şamê hatîye çapkirin (Pîranij, 2005: 53-55; Malmîsanij, 1995: 119; Zekî Beg, 2005: 375; Mihanî, 1994: 5-6; Sagniç, 2002: 323-28, 341-42; Temo, 2007: 1397-398, 1468-469; Uçaman, 1997: 133-35; Uzun, Mehmet 6; Zinar, 1995: 106-07). Di Zazakî de, her çi qas di salên dawî de çend mewlûd û mesnewîyên din hatibin nivîsandin jî, tenê ev metin hene. Dema mirov li ser sedemên vê yekê difikire, çend şîrovê dertên holê:

1. Her çi qas serayên Zazayan hebin jî (Licê, Çêmîşkezek, Êgil û hwd.), alim û helbestvanên Zaza, Kurmancî wekî zimanê nivîs û wêjeyê hilbijartine.

2. Piştî hilweşîna seray û mîrektîyên Kurdî, helbesta klasîk ji patronan/hamîyan bêpar dimîne, sîstema patronajê hildiweşe û helbesta klasîk bi temamî xwe dispêre medreseyên Kurdan. Alimên Zaza jî li medreseyên Kurmancan perwerde dibin û bi Kurmancî dinivîsin.

3. Wekî her zimanî, Kurdî jî, bi zaraveyan ji hevûdu veqetîyaye û zaraveyek ji bo nivîsînê ji ya din yan ji yên din bêtir hatîye tercîh kirin, ku li Bakur ev zarave Kurmancî bûye.

4. Mirov dikare ji bo helbesta klasîk a Zazakî qala sê navendan bike, ku her sê jî tenê xwedîyê yek mînakî ne: Diyarbekir (Mela Ehmedê Xasî), Palo (Mela Mehemed Elî Hûnî), Sêwereg (Osman Esad Efendîyo Babij). Her çi qas Melayê Xasî bi eslê xwe ji Licê be jî, Mewlûda xwe li Diyarbekir nivîsîye. Çend helbestvanên klasîkî ji navçeyên Diyarbekirê hebin jî, kesên ku ji navenda Diyarbekir bin, yanê li wir hatibin dinê û di serdema klasîkî de helbestên Zazakî an Kurmancî nivîsandibin, mesnewî yan dîwan tertîb kiribin tunin. Gellek alim û helbestvanên Kurdên Zaza wekî Xasî, Nûreddîn Zaza (1920-1988), Mela Ehmedê Paloyî (1920-1991), yan bi Zazakî nenivîsandine, yan jî heke bi Zazakî nivîsandibin, bi Kurmancî jî nivîsandine.

Dema mirov li wêjeya Kurmancî ya Bakur dinihêre, çend navend û çend ekol derdikevin ber mirov. Di nav ekol û navendan de têkilîyên kûr hene ku li benda lêkolînên berfireh in. Mirov dikare wan bi devok, seray û malbatan terîf bike. Digel vê yekê, devoka Botan wekî devoka asasî tê qebûlkirin û li gellek navendan, ji bo nivîsîna helbestên klasîk, heman devok tê bi kar anîn. Devoka Botan wekî çend qonaxan ber bi Başur û Rojhilat ve çûbe jî, zêdetir ber bi Bakur ve hilkişiyaye û heya Bazîdê, di maneya zimanê nivîskî de, çûye. Mîsalen damezrînêrê ekola Axtepe, Şêx Evdirehmanê Axtepî, yanê Ruhî (1842-1910)

gotinên wekî “dibêjit, dibit” bi kar tîne ku ev gotin di Kurmancîya dora Axtepê de nîn in. Di heman katê/demê de kesên mîna Selîm Sulêman (sedsala 16-17.), Ehmedê Xanî (1651-1707), Muradxanê Bazîdî (1743-?) û gellekê din jî taybetmendîyên devoka Botan bi kar tînin.

Her çi qas me qala ekol û navendan bi hev re kiribe jî, ev herdu ne di heman wateyê de ne. Lê dîsa jî hin ekol yan navend silsile ne û bi têkilîyên malbatî bi hevûdu re girêdayî ne. Li Bakur navendên ku wêjeya klasîk lê hatiyê afirandin, kêm zêde ev in:

Qereqoçan, Licê, Hezro, Palo, Bedlîs, Axtepe, Zîlan, Cizîra Botan, Dihê, Sêrt, Birîfkan, Hekarî, Kerboran, Kercews, Farqîn, Findik, Hîzan, Kop, Miks û Bazîd. Hin ji van, navendên terîqet an şêxan in: Findik, Axtepe, Zîlan û Sêrt. Hin ji wan bajarên mîrektîyan in: Cizîra Botan, Bazîd, Dihê, Hekarî, Bedlîs, Miks. Hin ji wan bi malbatan tên dizanîn: Axtepe, Zîlan, Birîfkan. Digel van navendan helbestvanên tekane hene, ku ji şaristanî û bajaran dûr in: Siyapûş (sedsala 18.-1843). Hin helbestvan jî digel têkilîyên bi helbestvan û ekolên din re xwe dane alî û rindane nivîsandine henin: Pertew Begê Hekarî (1777-1841), ku di bin bandora Melayê Cizîrî (1566-1640) de maye. Jixwe di nav helbestvanên Bakurî ku li ser helbestvanên sehayên din tesîr kirine de zêdetir navê Melayê Cizîrî dertê pêş. Heke mirov xwe hinekî ber bi Başur de berde, navên wekî Mihemed Teyar Paşayê Amêdîyê (1780-1815?), Şêx Nûreddînê Birîfkanî (1791-1851) xuya dikin ku yan ji bo Melayê mezin nezîre nivîsandine yan jî helbestên wî texmîs

kirine. Bandora Xanî jî ji Siyahpûş heya Wîdaî (1790-sedsala 19.) belav bûye û li deverên ku helbesta klasîk hatiye nivîsandin de kanonê/canon li gorî xwe ava kiriye.

Nexwe di nav helbesta Bakur de têkilîyên xurt hene ku li dora Cizîrî û Xanî civîyaye. Têkilîyen nav-tekstan (intertextuality), li benda lêkolînên berfireh in. Li vir mirov dikare bi çend hevokan binirxîne ku kesên wekî Siyahpûş, ku ji xwe ji bajêr û şariştanîyê bi dûr dixist, yan kesên wekî Pertew-Beg ku zêdetir rindane bû jî di nav de haya helbestvanên Kurd ji hevûdu hebû. Digel vê yekê mirov dikare bibêje ku wêjeya klasîk a Kurdî li dora yek navendê diciviya, yan ya rasttir xwe li yek navendê dikişand?

Wekî ku tê dizanîn, navenda wêjeyî rastîyeke xuya ye ku di hemû wêjeyên cîhanê de cî digre. Wekî ku Fransî dibêjin, “Helbestvan li derveyî Parîsê ji dayîk dibin û li Parîsê dimrin”, navend derdora xwe ber bi xwe ve dikşîne û wêjeya ku diafirîne wekî îdealeke, heta îdeololiya estetîk dîsa li dora xwe belav dike. Bi vî awayî kesên ku nikarin herin navendê, yan li navêndê miqamek bi dest naxin jî heman îdeolojiya estetîk li derdorê, li perîferîyê ji nû ve diafirînin. Di raya giştî ya wêjeyên cîhanê de navend, piranî payîtext e. Wekî tê zanîn, payîtexteka Kurdan ku hemû Kurdan, zarave û ekolan li dora xwe bicivîne nebûye. Helbet ev yek bo hin wêjeyên din jî wisa bûye. Em li ser Farisî bibêjin, carina navenda Farisî heya Hindîstanê jî çûye. Lê li Fransayê Parîs, li Rûsyayê Petersburg, di pey re Moskow, li Osmanî Stenbol, li Îngilîztanê London navenda wêjeyî bûye.

Em dikarin mesela navendê bo wêjeya Kurdî hinekî din jî berfireh bikin û bo zaraveyên wekî Kurmancî, Soranî û Goranî qala cîyên wekî Sinê, Kirmaşan, Akrê, Amêdîyê, Bokan, Hemedan, herêma Hewraman, Hewlêr, Koya û heta Stenbol[1], Şam, Yerewan, Bexda, Tehran û Huremabadê jî bikin. Nexwe navendeke asasî bo wêjeya Kurdî nebûye. Di şûna navendekê de divê mirov qala çend navendan bike. Gelo ev yek bo wêjeya Kurdî rastîyeke çawa derxistîye holê?

Nebûna navendê, dike ku helbestên cur bi cur bên nivîsandin. Bi vî awayî ev derfet ji holê radibe ku mirov di der heqê wêjeya Kurdî de tiştên gelemperî bînê zimên. Bi vî awayî şîrove jî azad dibe û her helbestvan bi xwe dibe babeteke taybet. Helbet têkilî di nav ekol, navend û helbestvanan de hene. Hin ji wan xwedîyê heman meşrebî ne ku zêdetir Qadîrî, Neqşebendî û her çi qas hindik bin jî Xilwetî ne. Hin ji wan rasterast helbestvanên serayê ne, wekî Xanî, Selîm Sulêman û Cizîrî. Hin ji wan bi xwe xwedîyê serayê ne û mîr in, wekî Teyar Paşa, Pertew Beg û dibe ku Feqîyê Teyran. Hin ji wan bi temamî piştî hilweşîna serayên Kurdî nivîsandine û şairên kevneşopîya/tradition medresê ne, wekî Seyîd Elîyê Findikî (1892-1978), Dahî (1886-1933) û Mela Zahirê Tendurekî (1882-1966). Nebûna navendê bûye sedemeke wisa, ku rastîyeke seyr û enteresan derxistiye holê. Hin tiştên ku di helbesta klasîk a Rojhilat de, ku li

[1] Stenbol ku ne ji bo Kurmancî, lê ji bo Soranî navendek bûye ku kesên mîna Nalî, Hacî Qadirê Koyî, Şêx Esedê Erbîlî û Şêx Riza Telebanî, heta Pîremêrd berhemên xwe yên girîng li wir afirandine.

Rojava jî bûne mijarên akademîkî û bingehê teorîya helbesta klasîk li ser wan hatîye avakirin, de tunin, di helbesta klasîk a Kurdî de hebûne. Helbet di helbesta Kurdî ya klasîk de jî mînakên helbesta klasîk a Rojhilat hene û gellek in. Lê divê hin taybetmendîyên ku di helbesta Kurdî de hene bên dîyarkirin:

1. **Nasname:** Wekî baş tê dizanîn, nasnama netewî xwedîyê dîrokeke 2-3 sedsalî ye û li Rojavayê Ewropayê derketiye holê. Helbestê jî di prosesên/pêvajoyên netew-avakirinê de cîyê xwe girtîye. Helbesta klasîk a Rojhilat bi piranî hunereke allegorîk e û di atmosfereke xiyalî de bi cî bûye. Hemû mezmûn û klîşeyên wêjeya klasîk di vê atmosfera xiyalî de dilive. Helbestvanên klasîk ên Rojhilatî, ne xwedîyê hesteke netewî ne. Mîsalen em li ser Ahmedîyê Osmanî bifikirin. Ahmedî ji seraya mîrektîya Germîyanî, ku li herêma Egê û Îyonyayê hatibû avakirin dest bi helbestê dike. Di pey re, piştî bilindbûna Osmanîyan de diçe seraya Osmanî ya li Edîrneyê. Dema Tîmûr tê Rûmê dibe helbestvanê wî, piştî Tîmûr vedigere sehaya Îranê, careke din vedigere Edîrneyê. Nexwe ji bo helbestvanê klasîk ya girîng, sîstema patronajê ye. Di helbesta Kurdî de jî patronaj heye. Xanî xwedî patron bû, Wîdaî jî. Lê belê helbestvanên Kurd va ye hezar sal temam bûye ku Kurdbûn û nasnameya xwe anîne zimên. Ev helbestvan ne tenê kesên mîna Xanî, Wîdaî û Cizîrîyê Kurmanc in. Helbestvanên Goran wekî Bawe/Babe Serhengî Dewdanî (935-1007), Bawa/Baba Yadîgar (1359-1480) û Qirmizî/Şaweyş Qûlî (1407-1514)

jî heman hestê tînin zimên (Selîm Temo, 2007; 14-15, 100-01, 104-05).

2. Mekan/Cî: Wekî me got, helbesta klasîk di atmosfereke xiyalî de dilive. Di helbestekê de navê warekî reel, navê kolaneke reel, navê avahîyeke reel, yan navê şexsekî reel hebe jî, helbestvanê klasîk wan bi mezmûn û unsûrên xiyalî ve girêdide. Helbestvanê klasîk, formên reel vedigerîne îdeolojîya estetîk. Mîsalen Necâtîyê Osmanî dema qala zinêrekî ku li Kastamonuyê ye dike ku navê zinêr Temennâ ye, dişibîne Kûh-î Bîsitûn[1*]: Yanê her tişt di konteksta helbesta klasîk de vediguhere, rastî cîyê xwe dide xiyalî. Lê di helbesta klasîk a Kurdî de mekanên, cî û warên rasteqîn/reel hene. Melayê Cizîrî qala Cizîrê dike û ew naşibîne bajarekî xiyalî. Unsûrên xwezayî/tebîî jî di helbesta klasîk a Kurdî de hene û reel in. Cizîrî gellek carina qala çemê Dîcleyê dike. Heta dibêje ku, "Feyza me şubhê Nîl e, em Dicle û Firat in" (Melayê Cizîrî, 2007: 113). Yanê wekî Necatî unsûreke reel naşibîne unsureke xiyalî, unsûra xiyalî wekî îmajekê/image bi kar tîne û qala unsûra reel dike.

3. Zeman/dem: Di helbesta klasîk de dem/zeman mijareke seyr/enteresan e. Dema mirov bi gelemperî lê dinihêre, tê dîtin ku dem pîranîya caran sibeh e û çirûskên rojê li gulzarê dixin. Yan naveroj e û maxbûb, aşiq û maşûk hevûdu dibînin. Heke êvar yan jî şev be, aşiq diçe ber şibaka/pencere maşûq, yan bi pasban re name dişînê. Lê di gellek helbestên Kurdî de dem û danê rojê hene.

4. Realîte: Wekî tê dizanîn di wêjeyê de realîzm jî li Rojava peyda bûye. Lê realîte yan realîzm di helbesta Kurdî de jî heye. Mîsalen, dema mirov li Mem û Zînê dinihêre, tê dîtin ku kes, bûyer, têkilî di nav çarçûwa realîst hatine rastkirin.

---

[1] Dağlar kadar niyâz u tevakku' yeter bana / Ferhâda Bîsutûn Temennâ kayasıdır" (Neql. Latîfî, 1999: 325). Wergera bi Kurmancî: "Niyaz û hêvîya wekî çîyan besî min e / Zinarê Temenna ji Ferhad re Kuh-î Bîsitûn e.

5. Têkilîya bi helbestên cîran re: Helbestvanên Osmanî dema ji helbestên cîran, bi taybetî jî ji Farisî, tiştin tînin/werdigrin, wan dixin nav konteksta klasîkî. Lê wekî me li jor ji bo Cizîrî jî got, helbestvanên Kurd tiştên ji atmosfera xiyalî girtine, bi alîyê realîteyê ve birine. Di dawîya Mem û Zînê de beşa "Gotina Dawî û Peyiva bi Qelemê re" mînakeke girîng e. Wekî tê zanîn di Mesnewîya Mewlana Celaleddînê Rûmî de ney ku ji kamîşê tê çêkirin xwe û jîyana xwe tîne zimên, mesnewî bi vê yekê dest pê dike (Mevlana, 2009: 39). Di beşa dawî ya Mem û Zînê (Xanî, 2008: 252-56) de heman îmaj berfirehtir tê bi kar anîn. Her çi qas îmaj ji Mesnewîya Mewlana hatibe girtin jî, dikeve şiklekî din. Di vê beşê de sê heb vebêj/narrator hene: Qelem/pênûs, vebêjê Xwedayî (celestial narrator) û helbestvanekî bi navê Ehmedê Xanî. Her sê jî diaxivin. Nexwe mirov dikare bibêje ku gellek helbestvanên Kurd heke bi helbestên cîran re têkilî danî bin jî, îmajên wan di konteksteke din de ji nû ve avakirine.

Helbesta Kurdî li benda dîtin û ramanên nû ye. Divê mirov rêbazên nû ku dûrî teswîrî/descriptive in bi kar bîne. Ji bo ku wêjeya Kurdî di bin wêjeyên serdest neyê terîf kirin. Ji bo ku Kurd bikaribin xwe ji oryantalîstîya xwe bi xwe/self-orientalism biparêzin.

Çavkanî

- C. Zerduşt Pîranij. (2005). "**Mela Ahmedê Xasî**". Zend 2. 53-55.

- Latîfî, amd. (1999). **Latîfî Tezkîresî**. Amd. bo çapê: Mustafa Îsen. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Malmîsanij. "**Usman Efendîyo Babij**". Di nav Mehmed Uzun. Antolojiya Edebiyata Kurdî 1'de. 119.

- Mehmed Emîn Zekî Beg. (2005). **Kürt ve Kürdistan Ünlüleri. Ankara**: Öz-Ge Yayınları.

- Mela Ehmedê Xasî. (1994). **Mewlûdê Nebî**. İstanbul: Fırat Yayınları.

- Melayê Cizîrî. (2007). **Dîwan**. Amd. bo çapê: Arif Zêrevan. Hewlêr: Aras.

- Mevlana. (2009). **Mesnevî.** Amd. bo çapê: Adnan Karasismailoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Mihanî. (1994). “**Mela Ehmedê Xasî û Mewlûdê Nebî**”. Di nav Mela Ehmedê Xasî. Mewlûdê Nebî de. 5-6.

- Osman Esad Efendî. (2007). **Mewlido Dimilî. Diyarbekir**: Enstîtuya Kurdî ya Amedê.

- Sagniç, Feqî Huseyn. (2002). **Dîroka Wêjeya Kurdî. Stenbol**: Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê.

- Selim Temo, amd. (2007). **Kürt Şiiri Antolojisi**. 2 Berg. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Uçaman, Abdurrahman. (1997). “**Xoceyê Xasî**”. War 1. 133-35.

- Uzun, Mehmed, amd. (1995). **Antolojiya Edebiyata Kurdî**. 2 Berg. Stenbol: Tümzamanlar Yayıncılık.

- Uzun, Mehmet. (2004). “**Mela Mehemed Elî Hûnî û Edebiyata Kirdkî**/Zazakî”. Di nav Mewlîd a Mela Mehemed Elî Hûnî de. Stenbol: Weşanxaneyê Vate. 3-12.

- Zeynelabidîn Zinar. (1995). “**Mela Ehmedê Xasî**”. Di nav Mehmed Uzun. Antolojiya Edebiyata Kurdî 1’de. 106-07.